

# هذا العدد

يستهل هذا العدد بدراسة فاروق خورشيد «السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومي». ويرى خورشيد أن تحول النص الشعبي إلى نص لا يتناقل شفاهاً، وإنما يتناقل من خلال نص مطبوع ثابت، فإنه يفقد واقعه الفولكلوري تماماً، إذ يفقد عنصر الحذف والإضافة المستمرة عن طريق التناقل الشفاهي، بمعنى أنه يفقد عنصر النمو الشعبي الدائم والمستمر، ويصبح بالتالي نصاً ثابتاً يملكه المثقفون والمبدعون - أصحاب القدرة على الإبداع - وفق هذا التصور. يثير خورشيد قضية التلقى من كون «أن الأدب يراعى في أعماله المطبوعة التلقى الفردي للقارئ. إلا أن هذا الأدب حين يبدع، في مجال وسائل الإعلام الجماهيرى، يعود ثانية إلى مراعاة التلقى الجمعى في أصوله الأولى التى راعاها مبدعو السيرة الشعبية الأصلية، إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة». وعندما يؤدى دور السيرة الشعبية فى خلق الحس القومى وتأكيد يحد ذلك زاداً قومياً وفنياً. وعلى ذلك كان سؤال السيرة الشعبية مثيراً إشكالات نقدية ومنهجية ومعرفية كثيرة فى تاريخنا الثقافى.

يلى ذلك دراسة كلايد كلاكهون «التييمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطوري»، وهو أحد المنشغلين بقضية توزيع الأشكال والصيغ الأسطورية فى الأبحاث عبر الثقافية، فى حين أن ليفى شتراوس يرى وجوه «تشابه مذهل بين الأساطير المجموعة فى مناطق مختلفة أشد الاختلاف». يؤكد كلاكهون بأنه «لا يجب أن ننسى، أنه بالرغم من هذا التشابه، فهناك فوارق كثيرة بين الثقافات والمناطق الثقافية، بل وبين المعالجات السردية المختلفة لنفس الأسطورة المجموعة - فى نفس اليوم - من فردين أو أكثر من ذوى الانتماء الثقافى الواحد». وينتقل بعد ذلك إلى مسألة الانتشار الثقافى من مكان إلى آخر. يضاف إلى ذلك أن بعض الأساطير تبدو ذا انتشار جغرافى محدود، وهناك تيمة أخرى ذات انتشار عالمى تختلف فى صياغتها الأسلوبية من مكان إلى آخر، كما تختلف فى قيمتها وفى كيفية امتزاج عناصرها.

وعلى حد تعبير كلاكهون : «هذه الفوارق من الأهمية والضخامة بحيث لا يمكن استبعادها». وأيضاً تتناول الدراسة الأهمية المعطاة للحكاية الشعبية، وقلب حبكةها وحذف وإضافة بعض العناصر، كما تتناول قضايا التأويل لأشكال الاختلاف الأسطوري بانتخاب بعض التيمات: الفيضان، ذبح الوحوش، غشيان المحارم، التنافس بين الأخوة، الآلهة المختلة، الإخصاء، أساطير النمط الأوديبى.

وننتقل إلى «دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة» والتي قام عليها فون سيدوف، أحد أهم المنظرين فى تاريخ الدراسات الفولكلورية، والذي انشغل بآليات انتقال الفولكلور، ومن مقدمة المحررة : «ومن مآته المفهومية إسهامان رئيسيان: الأول هو التفرقة بين الحامل الإيجابى للتراث والحامل السلبي له، والثانى هو فكرة النموذج أو النمط المتكيف».

ويستهل سيدوف مقاله بالاكشاف العظيم والحاسم للأخوين جريم، ألا وهو الانتشار العالمى للحكايات الشعبية وقدمها الشديد. هاتان الحقيقتان المهمتان اللتان أكدهما فيما بعد المكتشفون اللاحقون، جعلتا الفحص الدقيق لهما هدفاً هاماً ودالاً، حتى ولو فى ذاته، بعيداً عن علاقتها (أى الحكاية الشعبية) بدراسة الأدب القديم. إن محور دراسة سيدوف هو تفسير هذه الحقائق بدءاً من محاولة تفسير الأخوين جريم إلى اجتهادات علماء اللغة المحدثين. وأيضاً طرحه لضرورة التعاون بين علم اللغة ودراسة الفولكلور، فعلماء اللغة يستطيعون إنتاج كثير من المواد ذات القيمة العظيمة لبحث الفولكلور.

يأتى بعد ذلك مقال إبراهيم عبد الحافظ وهو قراءة لأربع حكايات: «سوكا والطيور البيضاء»، و«الحمايم الثلاث»، و«صبى المغربى»، و«لولية بنت مرجان». والتي يظهر فيها عنصر تحول الإنسان إلى طائر. هذه القراءة عبر محاور أربعة: عنصر التحول فى تكوين الحكاية، وأدوات التحول، ووسائل التحول، والرمز الكامن وراء تحول الإنسان إلى طير. مسترشداً بالتصورات النظرية التى قدمها فلاديمير بروب عن الوحدات التحليلية والوظيفية وأيضاً مسترشداً بتصنيف أرنى - طومسون لطرز وعناصر الحكايات الشعبية.

يلى ذلك دراسة هانى جابر عن «المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى» حيث يبدأ بالفرقة بين متاحف الفن الشعبى، والمتاحف المحلية والإقليمية، ومتاحف البيئة، ومتاحف الفولكلور إلى متاحف الهواء الطلق. مع عرض علمى لصعوبة التصنيف والفروق الدقيقة بين هذه الأنواع كما يمكن لعرض التراث الشعبى وحفظه، وموقفها من نظرتى البناء والوظيفة. خاصة أن الثقافة المادية بإنتاجها البيئى والتطبيقات لها قيمتها الجمالية. وفى ظل هذا التناول تأتى قضية كيفية الحصول على العينات: البحث الميدانى، الاقتناء، الإهداء، التبادل الثقافى. ثم الجزء الخاص بالإجراءات الفنية التى يجب أن تتبع فى حفظ العينة، وعمل السجلات اللازمة للمعروضات بالمتاحف، وتختتم الدراسة بالسؤال عن مستقبل المتاحف القائم على وجودها فى المجالات التطبيقية فى الأساس: المجال الثقافى، المجال البحثى والعلمى، مجال تنشيط الإنتاج الحرفى، وأخيراً مجال صناعة السياحة.

بعد ذلك تقدم سوسن الجنائنى بحثاً عن «وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية» يبدأ هذا البحث بتبذة تاريخية عن المثلث واستخداماته فى الحضارة المصرية القديمة (الأهرام، المعابد، المسلات)، ثم انتقاله إلى الإغريق فى مجال الهندسة، وبعد إلى مجال الفنون والفلسفة إلى أن نصل معها إلى الاستخدامات فى مفردات الحياة اليومية. ووحدة المثلث كوحدة زخرفية فى العديد من العناصر التشكيلية عند بدوسينا: المسكن، أنواع الكليم والسجاد، أزياء النساء، الحلى ومشغولات الزينة، وأيضاً مشغولات زينة الخيل، الأدوات الزراعية، والأواني الفخارية.

كما يقدم محمد فتحى السنوسى مقالاً عن الفنانة التشكيلية والكاتبة الراحدة «عفت ناجى» والتي رحلت عن عالمنا فى الثالث من أكتوبر ١٩٩٤ - والمجلة ماثلة للطبع - فكان لابد لنا من تقديم هذه اللوحة



عن عطائها ودورها؛ لأنها بحق تعد رمزاً للنيل والعطاء بلا مقابل، والوفاء بلا حدود، ومحبة الثقافة الشعبية.

يلى ذلك مناقشة «التازيا» أو قصائد المراثي والتي يقدمها المسلمون الشيعة كجزء من الاحتفال بيوم عاشوراء. عبر ترجمة مقال للكاتب الأسباني خوان غويتيسولو بعنوان «الحسينيات.... والمسرح الشعبى»

أما التحقيق الأدبي - فى هذا العدد - فهو حول موال «حسن ونعيمة» فى مخيلة الفنان، لما تركه فى وجداننا الجمعى من أثر. فقد استلهم فى الكثير من معالجات الأدب والسينما والمسرح على أيدي كوكبة من الملع كتابنا ومثقفينا. وأثار هذا التناول قضايا نقدية ومنهجية طالما ألهمت خيال مبدعين جدد ودفعتهم صوب هذا الموال، وكانت المناقشات الأخيرة التى دارت حول مسرحية «غزير الليل»، وموقف العرض من هذا الموال دافعاً بأن تقوم سمر إبراهيم بمناقشة بعض قضايا الاستلهام، فى محاولة للكشف عن العلاقة بين العرض المسرحى أو السينمائى والموال القصصى.

وفى مجال النصوص الشعبية يقدم لنا عبد العزيز رفعت حكاية شعبية جديدة، هى حكاية «الشاطر حسن»: النموذج الأول. وقد قام بتدوينها وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الراوية التى سجل منها. كما الحق بالحكاية ثبثاً بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القارئ.

ثم يقدم محمد عبد السلام إبراهيم قراءة عن دور «الحماة» فى نظام الأسرة الممتدة. والذى يعد جزءاً من البناء الاجتماعى له أهميته مفسراً هذه القيم الاجتماعية عبر النكتة والمثل والأغنية الشعبية التى جمعها من قرية القرنين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية. فى محاولة للنظر إلى ارتباط شكل التعبير فى الأدب الشعبى بموقف أو جنس أو مرحلة من مراحل العمر.

وجولة الفنون الشعبية تقدم فعاليات المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية، الذى احتفى هذا العام بالآلات الغاب، حيث نوقش بالمهرجان ما يقرب من عشرين بحثاً دار حول آلات: السلامية والأرغول والناى. وقد شارك فى هذا المهرجان أساتذة وباحثون من أكاديمية الفنون، وجامعة حلوان، والهيئة العامة لقصور الثقافة بالإضافة إلى مشاركة بعض الباحثين والفنانين العرب والأجانب. وقد قدم جولة هذا العدد مصطفى شعبان جاد.

وفى ختام العدد يعرض أحمد إبراهيم الهوارى كتاب «بين التاريخ والفولكلور» تأليف قاسم عبده قاسم. ويتساءل مع صاحب الكتاب عن إسهامات «الموروثات الشعبية» فى تفسير المادة التاريخية؟ ومدى وعى المؤرخ بالسياق التاريخى لهذه المادة؟.

ويعتبر هذا الكتاب من الكتب التى تثرى المعرفة الإنسانية وكذلك إثارة وعى الإنسان بذاته وتاريخه.

# السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومى

فاروق خورشيد

اشتد الاهتمام فى الآونة الأخيرة بالسيرة الشعبية العربية، سواء من جانب الدارسين، أم من جانب المبدعين الجدد، وخاصة فى دنيا المسرح والإذاعة والتلفزيون.. واهتمام وسائل الإعلام الحديثة بالسيرة الشعبية معناه أنها تدخل دنيا الناس من أوسع الأبواب، وأن الحظر الذى فرض عليها، واستمر أعواماً وأجيالاً قد أذن بالزوال، لتخرج إلى الوجود الأدبى من أوسع الأبواب، وأكثرها انتشاراً، وأعلها صوتاً.. فقد أصبحت السيرة الشعبية مادة من مواد مناهج الدراسة فى كليات الآداب المختلفة، وفى مناهج المعهد العالى للفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون بالقاهرة.. كما أصبحت السيرة الشعبية مجالاً لاستلهامات كثيرة فى المسرح، فقد تمت عروض مسرحية عن «الزير سالم» و«على الزبيق»، و«أبى زيد الهلالي»، بل قدم أكثر من عرض شعبى عن الهلالية فى أكثر من بلد عربى.. وبالقدر نفسه حظيت السيرة الشعبية باهتمام الروائيين العرب، فصدرت عدة أعمال روائية (تعصّر) السيرة، أى تموضعها فى قالب العصر ومعطياته الفنية والروائية المعاصرة، أو تستلهم هذه السير فى أعمال روائية مليئة بالإسقاطات الفنية المعاصرة التى تحمل هموم العصر ومشكلاته الاجتماعية والسياسية معاً..

أم هى شىء آخر؟ واكتشفت الدراسات المتتابعة، والتى تم كثير منها فى حضان الجامعة، أن السيرة الشعبية شكل فنى خاص، له قواعده وأصوله الفنية. وأن كتاب السيرة الشعبية المجهولين يلتزمون جميعاً بمنهج فنى ثابت، وأن هذا المنهج الفنى ترك أثراً لا على أعمالهم وحدهم، وإنما على أعمال كثيرة تأثرت بهم فى الإبداع الفنى الروائى الغربى.. وبدأت تظهر دراسات نقدية مقارنة تحاول أن تحدد العلاقة بين

وفى الوقت نفسه صدرت عدة دراسات نقدية حول السيرة الشعبية تحاول أن تتعرف على حقائقها الفنية، وتحاول أن تتعرف على هذا الشكل الفنى الخاص الذى يسمى السيرة الشعبية.. فهل السيرة الشعبية مجرد عطاء فولكلورى لا قاعدة له ولا منهج ككل الأعمال الفولكلورية التى هى ابتكار فطرى، تلقائى، يحمل خبرة الشعوب وحكمتها، ولكنه لا يخضع لجهد مثقف ملتزم، بمنهج إبداعى محدد؟..



سيرة عنقرة وبين دون كيشوت، وبين على الزبيق وأدب البكاريسك الأوروبي كله، وبين عنقرة وذات الهمة وأدب الشيفاليين أو الفرسان الذى احتل مكانة كبيرة فى أدب العصر الرومانسى الأدبى فى الغرب..

فهذا المصطلح (السيرة الشعبية) يثير إشكالات نقدية ومنهجية كثيرة، فمنذ البدء رفضه علماء اللغة العربية المرتبطون بالثقافة الدينية من ابن كثير إلى محمد عبده. فالكل اعتبر هذا خطأ على الثقافة الدينية القائمة على النقل والحفظ، والارتباط بالنص وحده. ولعلنا نحس من هذا أن هذه الأعمال المسماة بالسيرة الشعبية كانت خروجاً فنياً وأدبياً شعبياً على الثوابت التى فرضت على العقل العربى. وموقف العلماء والمفكرين العرب القدماء من السيرة الشعبية ارتبط إلى حد كبير بمفهومهم لمعنى العلم، ومفهومهم أيضاً لمعنى التعليم.. وواضح أن العلم عندهم كان هو التحصيل لا التجريب، والتفسير والتهميش والتذليل لا المناقشة والاعتراض والاكتشاف.. والعلم عندهم هو علم نقل لا ابتداعى. فالابتداع أو الاجتهاد قد يخرج صاحبه عن الجادة وينصرف به عن الصواب. وواضح أيضاً أن التعليم ارتبط بمعنى التلقين، والأخذ عن السلف، والاهتمام بتوثيق المعلومة، والتأكد من صحتها عن طريق التأكد من سلامة النقل، وصحة تسلسل الرواة للمعلومة، تاريخية كانت أم أدبية أم دينية.. والبحث باستمرار عن الشيوخ الحفظة الذين هم (خزانة العلم) لما اشتهر عنهم من دقة فى النقل، وتمحيص فى النص للتأكد من صحة المقول وسلامته.. وقد انعكس هذا كله على العلوم الأخرى غير الدينية أو اللغوية، كما انعكس على الفن بكل أنواعه وأشكاله، ومنها فن القول، أو فنون الكلمة.

فموقف العلماء القدماء.. ربما وبعض المحدثين أيضاً.. لم يأت من فراغ، وإنما هو وفاء لما ترسب فى ذهن العربى من كراهة لكل ما يخالف الحقيقة، أو ما كانوا يسمونه بالكذب، وصدرت عن كل ما هو ابتداع وأبتكار وخلق فنى جديد، وخوف من دخول مترسبات قديمة ترتبط بالموروث الأسطورى القديم، مما هو عود إلى مقولات وثنية تحمل فى تضاعيفها من الفكر ما ينهى الإسلام عنه، وما أمر الإسلام بتركه.

والواقع أن انصراف طبقات الشعب المختلفة إلى السيرة الشعبية، هدد بأن تكون هى المحتوى الثقافى الرئيسى عند عامة الناس، وهدد بإزاحة أدباء الدولة الرسميين عن مكان الصدارة والتأثير الفعال فى نفوس الناس لما تحمل من قيم

إنسانية معاشة، وخواطر يحسها الناس ويودون لو وجدوا التعبير الفنى عنها، ولعل أبرز هذه السير «سيرة عنقرة» العبد الأسود الذى يرفض العبودية، ويرفض الموقف الاجتماعى المتدنى الذى يفرضه عليه لونه، وتصبح السيرة الشعبية التى عنونت باسمه، ملحمة تمرد إيجابى على المواقفات المغلوطة التى فرقّت بين الناس على أساس من الأصل أو اللون.. وكذلك تصبح السيرة الشعبية المعنونة باسم ذات الهمة ملحمة تمرد إيجابى على وضع المرأة المتدنى فى المجتمع العربى، وربما فى المجتمع الإنسانى كله، بل وتصبح أول صيحة تمرد على التفرقة التى فرضتها مسلمات اجتماعية مغلوطة بين الرجل والمرأة على أساس من نوع الجنس.. وعلى أساس من وهم مقولة الرجل وسيادته، والتى فرضت نفسها على العالم وحتى القرون الوسطى.

فالثقافة التى قدمتها (السيرة الشعبية) منذ البدء ثقافة تطلع، أو هى بمعنى أصح ثقافة التعبير عن قضايا الإنسان والسؤال عن سر ما فى حياة الإنسان من أوضاع لا يرضى عنها، ولا يرضاها، منهجاً وأسلوباً للحياة.. ثم محاولة تغيير هذه الأوضاع عن طريق رحلة البطولة التى ترسم حياة البطل فى السيرة الشعبية، وتحدد معالم البطولة التى لا ترتبط بالتفوق الجسدى، أو بالمهارة الفردية وحدهما، وإنما ترتبط أساساً بالفعل الجمعى، والتواكب الجمعى على تحقيق الهدف العام.. فالبطل فى (السيرة الشعبية) يتحرك دائماً فى كوكبة من الأبطال المساعدين، مما يجعل بطولته جمعية لا بطولة فردية، ومما يجعله بطلاً قومياً، لا بطلاً فردياً متميزاً لصفات ذاتية فيه، بل هو بطل يرتبط بالجماعة ويدعوها إلى احتذائه، واتخاذ القدوة منه. فهى إذن دعوة إلى التمرد الجمعى على الأوضاع القائمة، ودعوة تصل عن طريق الفن، إلى كل قلب ووجدان، عند جموع الشعب قاطبة، إلى التحرر، والتفكير، والتغيير. ومن هنا كان موقف كتاب كل عصر، وكل جيل من المرتبطين بمعنى الصدارة الأدبية والفكرية من ناحية، وبمعنى الولاء للسلطة الحاكمة من ناحية أخرى. من هنا كان هذا الموقف الراض للسيرة الشعبية، هذا الموقف الذى تحول من الرفض إلى المنع والحجب الكامل، عن المطلقى لها.

ومع كل هذا عاشت هذه (السيرة الشعبية) عبر العصور، وعبر كل هذه المحظورات، وكل هذه الحروب الشعواء التى استهدفتها، واستهدفت روايتها، ثم استهدفت طبعاتها آخر الأمر، إلا أن الخطر الحقيقى الذى استهدفها، ولم تكن تتوقعه أبداً، هو التحول الحضارى فى حياة الإنسان



العربي... هذا التحول الذي مارسه شاء أم لم يشأ، رفضه أم وافق عليه، ولكنه تحول حضارى موجود وقائم، ولا يمكن أن تنحيه أى قوة رافضة.. ذلك هو التحول الإعلامى، الذى حول السحر القولى كله إلى جهاز الإذاعة، ولم يعد للراوى الشعبى مكان فى جلسة السمر الليلية القديمة التى تقوم عليه وعلى ربابته، وعلى ما يقدمه من حكايات ويطولات ومسامرات.

وما حاول ابن كثير أن يفعل وفشل، وما حاول محمد عبده أن يقرره بالأمر والسلطة وفشل، وما حاول جورجى زيدان بالممارسة الفنية وإعطاء البديل وفشل، نجحت فيه التقنية الحديثة، حين قدمت جهاز الراديو. الذى هو جهاز صوتى بالدرجة الأولى، ومثلقى (السيرة الشعبية) كان يتلقاها دائماً صوتياً، فهزم الجهاز الجديد الراوى القديم، وقهره ومحاه.

وقد شهدت بنفسى فى طفولتى المتقدمة إلى مرحلة الصبا.. معلم القهوة، وهو يقيم احتفالاً بوضع جهاز الراديو الفيليبس المربع فوق المكان الذى كان يجلس فيه الراوى الشعبى، أو فوق دكة التقليدية القديمة، وشهدت مجئ راوى القهوة الدائم، وجلوسه فى مكانه، ثم صمته وحيرته، ثم انسحابه الصامت القاتم والنهائى..

ومن ساعته انسحبت (السيرة الشعبية) كشىء حى دائم ومتواجد كل ليلة، وكل سهرة، وفى كل مقهى من حياتنا، لتفسح المكان للغازى الجديد.. لهذا الجهاز السحرى الذى يحمل إلى رواد المقهى القرآن الكريم بصوت الشيخ رفعت، والشيخ على محمود، والشيخ طه الفاشنى، هؤلاء الصيثة، الذين كان أولاد البلد، يهرعون إلى المآثم التى يحيونها، قاطعين المسافات، دون كلل لكى يحظوا بسماعهم.. ثم يحمل أيضاً أصوات مطربى العصر من الشيخ زكريا أحمد إلى صالح عبد الحى، ثم أم كلثوم وعبد الوهاب. إن وضع جهاز الراديو باحتفالية علنية صاخبة فوق دكة الشاعر الشعبى، علامة مميزة وهامة فى تاريخنا الأدبى كله. فليس من فن فى الدنيا أعلنت هزيمته، كما أعلنت هزيمة (السيرة الشعبية) المروية بالربابة أمام الوافد الجديد. وتراجع الراوى الشعبى ثم اختفى فى الريف، والصعيد، ثم تقلص، وتراجع ولم يعد أحد يحتفى بأن يحفظ (السيرة الشعبية)، ومات الحفظة المبدعون، ثم مات الحفظة المقلدون، ولم يبق من كل رواة (السيرة الشعبية) إلا رواة السيرة الهلالية التى ظلت صورتها الشعرية التى تسمح بالرواية الشفاهية موجودة

ومتداولة. أما الظاهرية - أى رواة سيرة الظاهر بيبرس، والعناترة، أى رواة سيرة عنتره بن شداد، والحكاوية أى رواة سير سيف بن ذى يزن وذات الهمة وعلى الزبيق وحمزة البهلوان، فقد تراجعوا حتى اختفوا تماماً، وأخزهم وحتى الخمسينيات من هذا القرن كان رواة سيرة سيف بن ذى يزن. وهذا الانحسار يعنى أن زمن الرواية الشعبية، أو زمن التعاقل الفولكلورى قد انتهى بالنسبة للسيرة الشعبية، تماماً كما انتهى هذا العصر بالنسبة لحكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ لم تعد هذه الحكايات هى زاد الجدات والضالات فى تسليّة الأطفال وتعليمهم - لأن الجدات والخالات أنفسهن لم يعدن متفرغات لتربية الأطفال أو تسليتهم أو تعليمهم عن طريق القص، فقد أصبحن جميعاً عاملات، تشغلنهم موموم تحصيل الرزق عن واجبهن الأساسى فى التربية والتعليم لأبنائهن، وأحفادهن على السواء - ألاحظ، أنهن قد انفصلن عن التيار الثقافى المستمر الذى كان ينقل هذه الحكايات من جيل إلى جيل، من جدات إلى أمهات، يصبحن بعد حين جدات.

حدثت القطيعة فى الرواية الشفاهية الطبيعية، حين أصبح الراوى الطبيعى مشغولاً عن مواصلة الرواية بما هو - فى تصوره - أهم فى استمرار مقومات الحياة والوجود، ومن هنا تعثرت هذه المقومات الحقيقية فى استمرار الثقافة وتواصلها، أو استمرار الوجود للإنسان المرتبط بجذوره وتراثه - ولا استمرار العطاء الحضارى المتناقل من جيل إلى جيل، ومن عصر إلى عصر. ومن هنا، انتهى الدور الفولكلورى للسيرة الشعبية، باعتبار التناقل الشفاهى جزءاً هاماً ورئيسياً فى تصنيفها كنصوص فولكلورية، ورجعت كل هذه النصوص إلى مرحلتها المدونة والمطبوعة للتحول من تراث فولكلورى متداول شفاهياً، إلى موروث فولكلورى متناقل مطبوعاً، ومتاحاً، لكل القارئ والشايد من ناحية، وكموروث كف عن التحرك الدائم فى الزمان والمكان، ليكشف وجوده فى نصه المطبوع والثابت.

وحين يتحول النص الشعبى إلى نص لا يتناقل شفاهياً، وإنما يتناقل من نص مطبوع ثابت، يفقد معناه الفولكلورى تماماً - فهو يفقد عنصر الإضافة المستمرة عن طريق التناقل الشفاهى، بمعنى أنه يفقد عنصر النمو الشعبى الدائم والمستمر. ويصبح بالتالى نصاً ثابتاً يملكه المثقفون والمبدعون، أصحاب القدرة على الإبداع الذى يحيل العمل إلى عنصر فيه من المعاصرة قدر ما فيه من التراث، وفيه من الثقافة أعلى كثيراً مما فيه من التلقائية ومن هنا يتحول النص الشعبى إلى نص أدبى لا إلى



نص فولكلورى .. ويصيح - بالدرجة الأولى ملكاً لدارسى التراث الأدبى لا ملكاً لدارسى الفولكلورى والتراث الشعبى .

وحين يتوقف التراكم الفولكلورى، يتوقف التناقل الشعبى للسيرة الشعبية.. يبدأ فعل أدبى جديد، لا يقوم به هذه المرة المبدعون الشعبيون، وإنما يقوم به الأدباء وأصحاب العطاء الأدبى فى الشعر والقصة والمسرحية. إذ يستلهمون نصوص السيرة، أو بعض مواقفها، أو بعض شخصياتها الدالة وذات التكون الأدبى المتكامل فى أعمالهم الأدبية الجديدة. ويخرج الأمر تماماً بهذا من المحيط الشعبى للإبداع ليدخل فى دائرة المحيط الذاتى فى الإبداع.

وإن كنا فى نص السيرة الشعبية المتداول نبحث عن الذات الجمعية من خلال فرز المكونات الشعبية للنص، فنحن هنا نبحث عن السمات الذاتية للكاتب من خلال دراسة اللغة والأسلوب، وخصائص النوع الأدبى المستعمل. وسواء كان النص الذاتى الجديد يرتبط ارتباطاً كاملاً بسير الأحداث، وتثبيت الشخصيات للسيرة المستلهمة، وكان يتحرك بحرية أكثر، فيجتزئ ويضيف، أو كان يخرج تماماً عن النص ويكتفى باستلهامه واستحياء فكره من موقف من مواقف السيرة.. فالعمل هنا يرتبط بالوروث الشعبى من ناحية الأصل، ولكنه يقدم العصر من خلال رؤية كاتب بعينه، يرتبط بثقافة بذاتها، ويبنى موقفاً حياتياً له خصوصيته.. وهو يعبر عن المجموع بقدر ما يعبر أدب عصر عن عصره، ويقدر ما يعبر أديب عصر ما عن موقفه من عصره، ورؤيته له. والقضايا المطروحة هنا مهما كانت شموليتها، هى قضايا مرتبطة بمفهوم هذا الكاتب ومدى شمولية رؤيته.

فالسيرة الشعبية فى مفرداتها الأولى كانت جزءاً من هذا الفن الشعبى الخالص الذى نسميه الحكايات الشعبية، ذات التلقائية فى الإبداع، والعفوية فى التعبير، والشمولية فى المضمون.. ثم تحولت إلى أن تكون جزءاً من هذا الأدب الشعبى الذى نسميه الحكايات الخرافية، التى دخلتها الثقافة الجمعية، ودخلتها ألوان من الترتيب والتنسيق، أخرجتها من حدود التلقائية فى الإبداع، والعفوية فى التعبير لتعيش بين عالمى الفولكلور والأدب، كمرحلة انتقالية لدخولها مرحلة الأدب الشعبى تماماً فى تكوينها الملحمى على شكل السير الشعبية ذات المنهج الفنى الخالص، من ناحية البناء الفنى، ومن ناحية بناء الشخصيات، ومن ناحية الأهداف الفنية، والأهداف القومية الجمعية على السواء، ولكنها حتى هذه المرحلة مازالت تدخل فى إطار الدرس الشعبى، وفى إطار

التعبير الجمعى. وتصديق هنا مقولة أن كل أدب شعبى فولكلورى، ولكن ليس كل فولكلور أدباً شعبياً.

وهذه المرحلة هى التى تؤهل هذه السير لتكون مجال استلهم دائم ومستمر لأدباء كل عصر، لإبداع أدبهم الذاتى الخاضع لأحكام النقد الأدبى الخالص. وإن كان الأدب الذاتى يراعى فى أعماله المطبوعة التلقى الفردى للقارئ، إلا أن هذا الأدب حين يبذل فى مجال وسائل الإعلام الجماهيرى يعود مرة أخرى إلى مراعاة التلقى الجمعى فى أصوله الأولى التى راعاها مبدعو السيرة الشعبية الأصلية، إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة. إذ يتم استبدال الراوى وربابته، بالكاميرا والميكروفون، والإضاءة، والمؤثرات المسرحية أو الإذاعية أو المرئية فى كل وسيلة من هذه الوسائل الإعلامية التى يعود النص الشعبى عن طريق الكاتب المعروف والمحدد إلى التواصل مع جماهير غفيرة من المتلقين، تماماً كما كان هو الحال فى التداول القديم .

ولكن جمعية التلقى هنا يحكمها التطور التقنى لوسائل الإعلام، ويحكمها الوجود الثقافى والفنى للكاتب، والوجود الحرفى والثقافى للمخرج، والوجود المتمرس والمتمكن لأصحاب الديكور والكاميرات والميكروفونات وآلات التسجيل وجيوش من المساعدين فى دنيا الملابس والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية والحيل السينمائية..

فشعبية التلقى لا تلقى ذاتية النص، وإن كان النص هنا يشترك فى تقديمه العديد من الذات، ولكنها كلها ذوات لها خصوصيتها وثقافتها المتميزة، ورؤاها الفنية والمجتمعية الواضحة.

ولكن شعبية التلقى تفرض على الكاتب والمخرج وهذا الجيش من العاملين فى تنفيذه حتمية دراسة النص الشعبى الأصلى ومعرفته أسرارها فى البناء الفنى، وفى اللغة والأسلوب، أو فى الحبكة الدرامية، وفى الأهداف الفنية والقومية الأصلية، أى الموجودة فى النص الشعبى المستوحى.

وهذه الدراسة هى التى تتيح للسيرة الشعبية زخمها أى تواصلها مع الحس الجمعى المتواصل، وتجعلها تؤدى دورها القديم فى ربط المتلقى عبر الزمان وعبر المكان معاً، لتكون زاداً قومياً فنياً، يؤدى دور السيرة الشعبية القديمة فى خلق الحس القومى، وتأكيد، وربط المؤثرات الوطنية التى تكون فى مجموعها الوجود القومى لأبناء المنطقة كلهم ربطاً ثقافياً

وفنياً، يربط وجودهم الحالى من ناحية، ويمدهم بزاد من الترابط المستمر والمستقبلى أيضاً.

وهذه الدراسة تنقص معظم الأعمال التى استلهمت التراث الشعبى العربى بعامه، والسير الشعبية العربية على وجه الخصوص. فخرجت معظم هذه الأعمال كأداة تسلية وترفيه وحسب، دون أن تضم فى أعماقها الوجود الثقافى الضرورى والمعادلة الأصالة والمعاصرة، ويربط المثقف العادى بجذور تراثه الفنى والاجتماعى والتاريخى دون غناء التحصيل، بل يبسر التلقى

الفنى والتذوقى الذى أجهد مبدعوه أنفسهم فى تحقيق الصديق الفنى، الذى هو الباب الحقيقى للإمتاع إلى جوار التثقيف، وهما المحوران الرئيسيان اللذان قامت عليهما السيرة الشعبية فى تحقيق أهدافها الفنية والقومية على السواء. ولو تحقق هذا الدرس لكان وجود الراديو محل الراوى الشعبى انتصاراً جديداً للادب الشعبى لا هزيمة كاملة له، بل لكان وضع جهاز الراديو مكان راوى السيرة القديم إيذاناً بدخول السيرة الشعبية العربية والادب الشعبى كله عصر العلم والتقنية الحديثة، وانتصاراً لكل الإبداع الشعبى الأصيل.





# التييمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى

تأليف : كلايد كلاكهون  
ترجمة : محمد بهنسى

تقديم

كاتب هذه الدراسة باحث أنثروبولوجى أمريكى شغل مقعد الأستاذية بجامعة هارفارد حتى وفاته عام ١٩٦٠. والكاتب يتناول فى هذه الدراسة قضية توزيع بعض الأشكال والصيغ الأسطورية، حيث يولى اهتماماً كبيراً لمسألة الكليات Universals. ويستخدم الكاتب أسلوب جمع العينات القياسية التى وظفها من قبل علماء الأنثروبولوجيا فى الأبحاث عبر الثقافية Cross - Cultural، واستطاع أن يصل إلى بعض التعميمات المتصلة بالتوزيع الكلى للكثير من التييمات الأسطورية. وقلما نجد هذا الاستعداد الفريد لمزج منهج الدراسات الأنثروبولوجية عبر الثقافية بالاعتبارات النفسية لدى كاتب آخر من علماء الأنثروبولوجيا المهتمين بدراسة الفولكلور.

إن النتائج التى توصلت إليها فى هذه الدراسة لا تدعى لنفسها الدقة أو الاكتمال، ولكن مجرد التجميع الخام أو المبدئى يمكن أن يكون له بعض الفائدة، أو قد يقود إلى بحث أكثر اكتمالاً ودقة.

ويبرهن علماء الأدب وعلماء النفس وعلماء السلوك على وجود توازن مذهل فى التييمات الأسطورية والأدب الشعبى فى مناطق جغرافية مختلفة، وحقب تاريخية متنوعة. فقيمة البحث عن الأب أو قتل الأب تتردد كثيراً فى التراث الأسطورى، وكذلك تتخذ تيمة قتل الأم أشكالاً واضحة حيناً ومقنعة حيناً

تهدف هذه الدراسة إلى تجميع بعض المعلومات والتأويلات المرتبطة بالملاحم الأسطورية التى تتسم بطابع العمومية، أو تتمتع بتوزيع واسع فى الزمان والمكان. ويفترض أن هذه العمومية ناتجة عن أن النفس البشرية تقوم بردود أفعال متكررة لنفس المواقف والمثيرات التى تنتمى إلى نفس المجال العام. ولأن البحث يخاطب جملة واسعة من الارتباطات المنهجية، فسوف أستخدم الكتابات الحديثة التى قد لا تكون مألوفة حتى الآن إلا لعلماء الأنثروبولوجيا. وسأقدم - من جانبى - جهداً متواضعاً لعرض بعض الأنماط المستقلة لانتشار عدد كبير من العناصر الأسطورية.

آخر<sup>(١)</sup>. ولقد تناول الياد<sup>(٢)</sup> أسطورة العود الأبدى، وقدمت ماري بونابرت<sup>(٣)</sup> الدليل على أن الحرب تؤدي إلى استيهامات ذات محتوى أبوى متماثل. ويظهر التماثل كذلك فى قصص الحيوانات، وبخاصة فى العالم القديم؛ حيث يلاحظ التماثل فى تفاصيل الحكبة والتوشيات المصاحبة لها. ويمكن رصد التماثل بين الحكايات الأفريقية وحكاية الثعلب رينار، وبين حكايات ايسوب وحكايات البانشاتانترا الهندية وحكايات الجاكاتا فى الصين والهند<sup>(٤)</sup>. وتتمتع حكاية أوديب بانتشار واسع فى العالم الجديد<sup>(٥)</sup>.

عند اختيار التوازيات المختلفة يجب أن نميز بين أكثر من مستوى من مستويات التجريد. فقد يكون من الحقيقى أن نفترض أن أساطير الخلق تتصف بطابع عام أو قريب من العمومية، ولكن هذه المقولة تعد أكثر تجريدية من التعميمات الخاصة بأساطير خلق البشر عن طريق التزاوج بين الأم الأرضية والأب السماوى، أو عن طريق إله مخنث، أو بالاستيلاء من النباتات<sup>(٦)</sup>. يجب كذلك أن نعى أن مجرد المقارنة بين الأساطير المختلفة على أساس حضور أو غياب سمة من السمات الأسطورية قد يكون مضللاً. فعلى الرغم من وجود حالات لا تجسد تيمة الزنا بالمحارم تجسداً إيجابياً، فلم أعثر على متن أسطورى واحد لا تظهر فيه هذه الموثيقة. وحتى لو أمكن البرهنة على حضور تيمة الزنا بالمحارم فى كل الميثولوجيات، فسوف يوجد هناك فارق هائل بين الأساطير المرتبطة بتيمة الزنا بالمحارم، والأساطير التى ترد فيها هذه التيمة بشكل عرضى أو نادر الحدوث. ومع ذلك، فإن التعقيدات المنهجية التى تتميز بها بعض المصادر التصنيفية المعتمدة، التى تتناول قوة حضور وذبوع التيمة الأسطورية تعد من الكثرة بحيث تجعلنى أقصر عليها، متجاهلاً حالات الحضور والغياب المحضة.

يتفق معظم علماء الأنثروبولوجيا الآن مع ليفى شتراوس<sup>(٧)</sup> فى وجود «تشابه مذهل بين الأساطير المجموعة من مناطق مختلفة أشد الاختلاف». ومع ذلك، لا يجب أن ننسى أنه بالرغم من هذا التشابه، فهناك فوارق كثيرة بين الثقافات والمناطق الثقافية، بل وبين المعالجات السردية المختلفة لنفس الأسطورة المجموعة فى نفس اليوم من فردين أو أكثر من ذوى الانتماء الثقافى الواحد.

يضاف إلى ذلك أن بعض الأساطير يبدو ذا انتشار جغرافى محدود، وهناك تيمات أخرى ذات انتشار عالمى تختلف فى صياغتها الأسلوبية من مكان إلى آخر، كما

تختلف فى قيمتها وفى كيفية امتزاج عناصرها. وهذا الفوارق من الأهمية والضخامة بحيث لا يمكن استبعادها. وسوف تتناول هذه الدراسة قضية الأهمية المعطاة للحكاية الشعبية، وقلب حيكاتها وحذف وإضافة بعض العناصر، كما ستتناول قضايا التأويل لأشكال الاختلاف الأسطورى. فعلى الرغم من استحالة وجود تطابق تام بين واقعتين من الوقائع الأسطورية، يمكن رصد تماثلات كثيرة على المستويات التجريدية، وهى شائعة ودالة.

لنبدأ ببعض الكليات الكبرى. لقد أشرت بالفعل إلى أسطورة الخلق<sup>(٨)</sup>. وهذه الفئة الأسطورية من الضخامة؛ بحيث تبدو كما لو كانت فئة مصمتة. ولكن الأمر ليس كذلك. فقد قامت الباحثة روث<sup>(٩)</sup> بتحليل ثلاثمائة أسطورة من أساطير الخلق عند هنود أمريكا الشمالية، واكتشفت أن معظم هذه الأساطير قابل للتصنيف إلى ثمانية أنماط، ولاحظت أن سبعة من هذه الأنماط تظهر كذلك فى أوراسيا. وترجع الباحثة التشابهات النمطية وتطابق تفاصيل الموثيقات الأسطورية بين أمريكا الشمالية وأوراسيا (وكذلك بين بعض الأساطير فى بيرو وأمريكا الوسطى وجزر المحيط الهادى) إلى عوامل الانتشار التاريخى. ولسنا فى حاجة إلى البرهنة على صحة هذا الاستنتاج من كل جوانبه، فهناك حقيقة لاتزال قائمة، وهى أن هذه الحكايات، بما تنطوى عليه من حيكات وتفاصيل سردية، كانت لها دلالة نفسية كافية لحفظها عبر القرون.

إن الأنشطة الأسطورية تعكس طريقتين من طرق التفكير الخرافى، وهما ما يطلق عليه السير جيمس فريزر قوانين السحر التعاطفى حيث يؤدي التشابه إلى تشابه آخر، وقوانين السحر الكلى؛ حيث يمثل الجزء الكل<sup>(١٠)</sup>. وتعمل هذه القوانين فى المناطق التى اكتملت لدينا مدونات عنها، مما يعطى للباحث مبرراً كافياً للحديث عن كليات ثقافية حقيقية. فليست هناك ثقافة معروفة بلا أساطير وحكايات ترتبط بالعرافة. وتكرر التيمات التالية فى كل مكان تقريباً:

١ - الحيوانات المسوخة التى تتحرك ليلاً بسرعة خرافية، وتجتمع عند الساحرات أيام السبت لتقوم بالأعمال الشريرة.

٢ - الاعتقاد بأن المرض أو الهزال أو الموت التام أشياء ناتجة عن إدخال بعض المواد المؤذية فى جسد الأضحى، باللجوء إلى الوسائل السحرية.

٣ - الارتباط بين زنا المحارم والعرافة.



إن ما اكتشفته حتى الآن هو أن الاختلاف الثقافي الوحيد لا يخص سوى التفاصيل السردية، مثل تفاصيل أسلوب العمل السحري، وطريقة تصوير الحيوانات فى القصة، وأنواع المواد والسموم التى يتم إدخالها فى جسد الضحية. وعلينا أن نفهم أننا نتعامل هنا مع قضية الانتشار، أى أن كل الثقافات المعروفة لنا حتى الآن يمكن إرجاعها فى التحليل النهائى إلى ثقافة عامة تنتمى إلى العصر الحجري؛ حيث نشأت هذه الثقافة السحرية. وعلينا كذلك أن نفهم أن تواصلنا مع هذه الأساطير والحاحها على أذهاننا شيء لا يمكن فهمه إلا بقبول الفرضية القائلة بأن هذه الصور الأسطورية تتلاءم مع ذهن البشرى كنتيجة للعلاقة بين الآباء والأبناء وخبرات الطفولة، التى تتسم بسمات عامة أكثر من كونها وثيقة الصلة بالعوامل الثقافية.

إن التأويل الشامل لأى أسطورة من الأساطير يجب أن يعتمد على<sup>(١١)</sup> الكيفية التى تمتزج بها هذه الأساطير، وعلى ما يسميه ليفي شتراوس بحزمة الخصائص bundle of a features. ومع التسليم بذلك، فإن مجرد تكرار مميزات بعينها فى مناطق مختلفة، لا ترتبط جغرافياً أو تاريخياً، يمكن أن يخبرنا شيئاً عن النفس البشرية، فهذا التكرار يشي بأن تفاعلاً من نوع ما بين الأجهزة البيولوجية فى العالم الفيزيائى مع بعض الحتميات اللازمة كشرط من شروط الوجود الإنسانى (مثل ضعف الأطفال، أو وجود أبوين من جنسين مختلفين) يمكن أن يؤدى إلى انتظامات أو اتساقات من نوع ما تساهم فى خلق المنتجات التخيلية والصور الأسطورية القوية فى أكثر من ثقافة بكيفيات متوازية. وأريد أن أتناول هنا بعض الأمثلة على ذلك التفاعل المفترض، مكتفياً بالإشارة إلى بعضها بشكل موجز، ومتناولاً بعضها الآخر بالمزيد من النقاش والتفصيل. ولقد وقع اختيارى على تيمات ذكرها العديد من دارسى علم الميثولوجيا المقارن كأمثلة للأساطير التى تقترب من العالمية من حيث انتشارها. ولا يمكن القول بأن معظم هذه الصور تتسم بالعالمية اتساماً صارماً، إما بسبب عدم توفر دليل على ذلك، أو بسبب وجود بعض الاستثناءات المعروفة التى تخرجها من حيز العمومية. ويمكن القول إن معظم هذه الصور معروفة فى أغلب، أو كل المناطق الثقافية الكبرى فى العالم. ولكن أتخشى الأخطاء الفادحة فى جمع البيانات وحتى تصبح الدراسة أكثر منهجية، وجدت من المناسب أن أعتمد على عينات مردوخ الإثنوجرافية العالمية<sup>(١٢)</sup>. إن مردوخ يقدم عينات اختيرت بعناية فائقة لتمثل كل الثقافات

المعروفة فى التاريخ والإثنوجرافيا. وقد صنف مردوخ هذه العينات إلى ستين منطقة جغرافية. ولقد قمت بالاشتراك مع ريتشارد مونينغ بتغطية ثقافة واحدة من كل منطقة من هذه المناطق، ولكننا اكتفينا بخمسين منطقة فقط من مجموع المناطق التى غطاها مردوخ. وتتوزع هذه المناطق الخمسون بالتساوى على ست مناطق من المناطق الثقافية الكبرى التى رصدها مردوخ، وهى المنطقة المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط وأفريقيا السوداء وشرق أوراسيا والمناطق المنعزلة فى المحيط الهادى وأمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وبمقدار ما سمح به الوقت اعتمدنا على بعض المصادر المفردة التى تتناول الثقافات التى أشار إليها مردوخ، كما لجأنا إلى بعض المقتطفات من هذه المصادر، والتى عثرنا عليها فى ملفات العلاقات الإنسانية بجامعة هارفارد، ولجأنا كذلك إلى بعض المراجع الموجزة، مثل موسوعة الدين والأخلاق، وأساطير كل الأجناس<sup>(١٣)</sup>، وفهرست ستيت طومسون للموتيفات الشعبية، وغير ذلك من المراجع.

والنتائج التى توصلنا إليها ليست مرضية تماماً، ولكنها تمثل بداية. ويمكن النظر إليها من زاويتين: إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، فمن الناحية الإيجابية يتعين الجزم بأن النتائج المشار إليها نتائج جديرة بالتصديق، كأن نؤكد أن زنا المحارم بين الأخ والأخت يعسد تيمة أسطورية فى «ميكرونيزيا» على سبيل المثال، ومن الناحية السلبية يمكن الشك فى مصداقية ما يتوفر لدينا من روايات عن الأساطير المجموعة. لقد اكتشفنا - كمثال على ذلك - وجود إله مخنث فى أساطير الوارو، وكذلك لم نعث على أية إشارة تدل على وجود مثل ذلك الإله فى أى مصدر أصيل، أو فى مجموع الوثائق التى رجعنا إليها، ومما لا شك فيه أن بحثاً أشمل من هذا من شأنه أن يوسع من مجموعة الخصائص التى يمكن إدخالها ضمن مجال الدراسة.

### الفيضان

وجدنا أن تيمة الفيضان وردت كشكل من أشكال العقاب الميثولوجى فى أربع وثلاثين أسطورة من خمسين أسطورة<sup>(١٤)</sup> من الأساطير التى تناولناها بالدراسة. وكذلك وجدنا أن توزيع هذه التيمة لم يتم بشكل متساوٍ فى خمس مناطق من المناطق الست التى تناولناها - ونصادف إشارة واحدة إلى هذه التيمة فى أفريقيا السوداء، ومن المحتمل أن بعض هذه الحكايات يعود مصدرها الأصيل إلى أساطير



الشرق الأدنى، وبشكل خاص الأساطير اليهودية المسيحية<sup>(١٥)</sup>، هذا على الرغم من أن كثيراً من علماء الإثنوجرافيا يميزون بوضوح بين الحكايات المستمدة من هذه المصادر، والحكايات المرتبطة بأهل البلاد الأصليين. فقد تتبع لى هوإى<sup>(١٦)</sup> إحدى وخمسين أسطورة من أساطير الفيضان فى فورموزا وجنوب الصين وجنوب شرق آسيا وماليزيا، بحيث يبدو من غير المعقول أن نرجع الأسطورة إلى مصادر يهودية مسيحية. وعلى أية حال، إذا أضفنا الزلازل والمجاعات والأوبئة وما إلى ذلك، فمن المحتمل، بالاعتماد على الأدلة الحاضرة، القول بأن تيمة الكارثة يمكن اعتبارها تيمة عالمية أو قريبة من العالمية.

### ذبح الوحوش

وردت هذه التيمة فى سبع وثلاثين منطقة ثقافية من جملة الخمسين منطقة التى تناولناها. ويقترّب توزيع هذه التيمة من التساوى فى جميع المناطق، باستثناء أمريكا الشمالية والمناطق المنعزلة فى المحيط الهادئ؛ حيث تزايد معدل التكرار بها عن باقى المناطق. وغالباً ما يشوب تطور هذه التيمة بعض الشوائب الأوبيدية فى مناطق البانتو فى أفريقيا والمناطق التى تقع ورائها؛ حيث يولد البطل من امرأة تظل على قيد الحياة بعد أن يكون الوحش قد التهم زوجها وكل من معه من رجال. ويتحول الابن على الفور إلى رجل، ويذبح الوحش (أو الوحوش). ويستعيد قومه باستثناء أبيه، ويصبح زعيماً عليهم.

### غشيان المحارم

ترد هذه التيمة فى سبع وثلاثين أسطورة. فى ثلاث حالات - كما فى الكلتية واليونانية والهندوسية - يشار إلى علاقة الزنا بالأم، وعلاقة الزنا بالابنة أو بالأخت. وفى إحدى عشرة أسطورة أخرى يشار إلى شكلين فقط من أشكال الزنا بالمحارم، وتتساوى الخمس والعشرون أسطورة الباقية باستثناء نموذج واحد فقط. وفى العينات التى جمعناها لم يرد سوى سبع إشارات إلى هذه التيمة فى أفريقيا السوداء، وعثرنا على إشارة واحدة فقط فى أوراسيا. وبقراءة بعض المصادر الأخرى وجدنا سبع روايات إضافية، حيث عثرنا على رواية إضافية من شرق أوراسيا، ولكننا لم نعث على أى مصدر من أفريقيا السوداء. وكانت علاقة الزنا بالأخت أكثر شيوعاً فى العينة (ثمانى وعشرون حالة). وهناك اثنتا عشر حالة من الزنا بالابنة. أما فى أساطير الخلق، فيلاحظ عدم

شيوع إظهار الآباء الأصليين فى صورة من يقترب من السفاح، وتشيع الإشارة إلى اغتصاب الحماة بواسطة صهرها أو العكس.

### التنافس بين الأخوة

اكتشفنا ثلاثة وعشرين مثالاً على هذه التيمة، وردت فى ست مناطق قارية، وفى حدود العينات التى جمعناها، لوحظ شيوع هذه التيمة فى الجزر المنعزلة من المحيط الهادئ، وفى أفريقيا السوداء. وتعد هذه التيمة أكثر شيوعاً من أى تيمة أخرى. وعادة ما تتخذ هذه التيمة شكل قتل الأخ أو الأخت. واستطعنا رصد أربع حالات من الشجار بين الأخ والأخت (انتهت إحداها بالقتل)، كما رصدنا حالتين من الشجار بين الأخت والأخت. وهناك بعض المؤشرات التى تكشف عن حالات ثقافية أكثر اتساقاً، فيما يتعلق بعمر الأخوات المتنافسات. وعلى سبيل المثال، وجدنا أسطورة فى أفريقيا السوداء؛ حيث تقع العداوة بين أختين مولودتين على التعاقب.

### الإخصاء

وجدنا أربع حالات فقط يشار فيها إلى الإخصاء فى العينات المجموعة، وإحدى هذه الحالات - كما فى منطقة التروبريان - تعد من قبيل الإخصاء الذاتى، الذى يحدث، فيما يبدو، كرد فعل للإحساس بالذنب الناتج عن ارتكاب جريمة الزنا. بالإضافة إلى ذلك، وجدنا خمس حالات استخدم فيها تهديداً لأولاد بالإخصاء كناسلوب من أساليب إدماج هؤلاء الأولاد داخل الجماعة. وهناك حالات أخرى - كما فى البيجا على سبيل المثال - تم الإبلاغ فيها عن بتر أعضاء ذكرية، وإصابة خصيات بالجرّاح. ويمكن فى هذا المضمار إحصاء تيمات الإخصاء الرمزية التى تجعلنا نقترّب من العالمية. وقد تم تفسير طقوس الوشم<sup>(١٧)</sup> لسكان استراليا الأصليين على اعتبارها شكلاً من أشكال الإخصاء الرمزية.

وقد صادفنا فى بعض القراءات - الخارجة عن العينة المجموعة - موتيفة vagina denata المهبلى بين شعوب الأواهو، والبيلابيلا، والبالاكى، والبالاكفوت، والكومكس، والكوز، والكرو، والداكاتو، وإيزكوان، والجسيكاربيلا، والكواكيتول، والمایدو، والنيربيرس، والبنونى، والسانكارلوس أباش، والشوشون، والشوسواب، والتوميسون، والتسى موشيان، والولاباي، والويشيتا، والاينو، والساموا، والناجا، والكيوإى بابوان.<sup>(١٨)</sup>

ثمانى حالات أخرى<sup>(٢٥)</sup> يقتل البطل قريباً له (كالجد أو العم أو الأخ أو ما إلى ذلك) وفى حالة واحدة يقتل البطل على يد أحد أقاربه. ويمكن التدليل على العداء بين الأقارب الذين ينتمون إلى جنس واحد باعتباره موتيفة من الموتيفات البارزة، ويمكن بالمثل إقامة الدليل على وجود موتيفة العنف الجسدى ضد هؤلاء الأقارب. أما موتيفة قتل الأب، أو ما يفترضه راجلان عن قتل الملك، فلا يمكن البرهنة على أى منها بدقة، وبدون قدر كبير من التأويل المفتعل.

وفى بحث شائق يذهب ليسا<sup>(٢٦)</sup> إلى أن القصص الأوديبية النمط قد انتشرت من خلال الانتقال من المجتمعات اليورو آسيوية إلى مجتمعات المحيطات؛ حيث اتخذت الأسطورة أشكالاً متنوعة. يقول ليسا فى واحد من كتبه:

«يقتصر هذا النوع من القصص على الحزام المتصل الممتد من أوربا إلى الشرق الأدنى والشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا، ومن هناك إلى جزر المحيط الهادى. ولا نجد هذه القصص فى مناطق كاملة مثل أفريقيا والصين ووسط آسيا وشمال شرق آسيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا».

وقد تناول ليسا الآلاف من قصص الأوشيانا، ووجد أن ثلاثاً وعشرين قصة من هذه القصص تتشابه مع حكايات أوديب. ويرى ليسا أنه لا توجد مع ذلك قصة واحدة من بين هذه القصص تجتمع فيها المعايير الثلاثة الرئيسية لقصة أوديب<sup>(٢٧)</sup>؛ والتي تتكون من: الإيواء من العراء، التربية بواسطة ملك آخر؛ وتحقق النبوة. ولا توجد سوى رواية واحدة فقط تجتمع فيها تيمناً قتل الأب والزنا بالمحارم. ويسلط ليسا الانتباه على الإبدالات المتنوعة للأسطورة، مثل: استبدال شقيق الأم بالأب، أو أخت الأب بالأم أو استبدال قتل الأب لابنه بقتل الأب لأبيه، والتهديد بالزنا بالمحارم دون تنفيذه فعلياً، أو بالتخلي عن الطفل ولكن بدون عدوانية.

لو سلمنا باستنتاجات ليسا الأساسية (مع الأخذ فى الاعتبار الإبدالات التى اقترحها)، فلا أعتقد أننا نستطيع أن نقبل حجته الأساسية بدون تحفظات. أما أطروحة روهاميز<sup>(٢٨)</sup> حول النمط الأوديبى فى أساطير سكان أستراليا الأصليين وسكان قبائل اليوروك والنافاهو والمناطق الأخرى، فتعتمد كثيراً على أفكار اللاوعى والموتيفات الحقيقية، ومع ذلك، تظل هذه الفرضيات، أو بعضها على الأقل، فرضيات لا يمكن استبعادها. ويقرر ليسا بشكل مسطح أن منطقة أفريقيا تخلو من حكايات أوديبية، ولكننا نجدها بين قبائل الشيلوك<sup>(٢٩)</sup>، وفى قبائل اللامبا (فى وسط

من بين العينة المجموعة أمكن توثيق سبع حالات فقط، وكلها من المناطق المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط وشرق أوراسيا وأمريكا الجنوبية، ويذكر الياد<sup>(١٩)</sup> أن الأزواج الجنسى بين الآلهة لا يوجد إلا فى المناطق البدائية بالفعل والأمثلة التى يذكرها لآلهة مخنثة، مستمدة كلها من المناطق المتطورة التى يمكن أن نضيف إليها بعض الثقافات البدائية<sup>(٢٠)</sup>).

### أساطير النمط الأوديبى

سوف نتناول هنا، وبإيجاز، نسقين اثنين من الأنساق التى تمتزج فيها التيمات الأسطورية. لقد ظلت أسطورة أوديب تخيم على الأدب والفكر الأوروبى طويلاً، إلى أن حلت محلها أسطورة سيزيف، وأصبحت تتمتع بشعبية كبيرة (انظر كافكا وكامو وغيرهما من الكتّاب). ولقد حاول جونز<sup>(٢١)</sup> أن يقدم الدليل على أن العقدة فى مسرحية هاملت عقدة أوديبية أساساً. ويذهب آخرون إلى أن حكايات الأم العظيمة، وحكايات الأم دولوروزا ليستا إلا تنويعات خاصة على تيمة أوديب. وذهب البعض الآخر إلى اعتبار حكاية أوديب نموذجاً أصلياً لكل الأساطير الإنسانية. إن الفحص النقدى لهذه التعميمات، وخاصة الاستنتاجات المرتبطة بذيوع الأساطير ذات النمط الأوديبى خارج مناطق انتشار أسطورة أوديب تاريخياً، لابد وأن يعتمد على عاملين متداخلين. يتعلق العامل الأول بمدى استعداد الباحث لإعطاء أولوية التصديق للتأويلات النفسية لمحتوى الحكاية الكامن. أما العامل الثانى فيعتبر عاملاً ذاتياً يتعلق بإصرار الباحث على اكتشاف تكرار النموذج الأوديبى فى الحكاية المدروسة.

ويذهب روهاميز<sup>(٢٢)</sup>، على سبيل المثال، إلى الجزم بوجود عناصر أوديبية فى أساطير النافاهو، وهى فرضية مفتعلة. إن روهاميز يعلق أهمية كبرى على وجود تيمة قتل الأبناء بواسطة الأب، ويذهب إلى أن سلاح الأب المستخدم فى قتل أبنائه يمكن استخدامه من قبل شخص آخر. ويذهب كذلك إلى أن العملاق الذى يتحرش جنسياً بالأم يعد بديلاً عن الأب. فهل هناك افتعال أكثر من ذلك؟.

من ناحية أخرى، تتفق ثمان وأربعون أسطورة فى المنطقة الأوروآسيوية فى تفاصيلها مع الأسطورة اليونانية، وهى الأساطير التى حلها رانك<sup>(٢٣)</sup> وراجلان<sup>(٢٤)</sup>. وترد تيمة الزنا بالمحارم فى ثمانى حالات أخرى. وفى أربع حالات فقط من ثمان وأربعين أسطورة يتسبب البطل فى قتل الأب، وفى



## أسطورة البطل

من المثير للدهشة أن النمط الأوديبى ينتمى إلى أسطورة أكثر شيوعاً تناولها رانك (٣١) وراجلان (٣٢) وكامبل (٣٣). ويستخلص رانك النمط التالى من مائة وثلاثة وأربعين أسطورة من منطقة حوض البحر المتوسط وشرق آسيا:

يكون البطل ابناً لأبوين مرموقين، وعادة ما يكون أبه للملك، وتكون نشأته مسبقة بالصعوبات؛ كأن تحدث مجاعة ما قبل مولده، أو أن تصاب الأرض بالوباء الطويل، أو كان يولد البطل نتيجة لاتصال سرى بين الأبوين، ويكون ذلك راجعاً إلى تحريم من الخارج، أو إلى صعوبات من نوع ما. وخلال فترة الولادة أو قبلها بقليل تقع نبوءة تتخذ شكل الحلم أو الوعى محذرة من مولده، حاملة التهديد للأب أو من يمثله. وكقاعدة يوضع الطفل فى صندوق، ويلقى به فى البئر حيث يلتقطه بعض الحيوانات أو مجموعة من البسطاء (كالرعاة)، ثم يرضع البطل بواسطة أنثى حيوان أو امرأة متواضعة الحال. وحينما يشب عن الطوق، يتعرف الطفل على أبويه المرموقين بطرق مختلفة، وينتقم من أبيه، ويتم الاعتراف به، وفى النهاية يعلو شأنه ويرتفع مقامه.

ويتفق أول ثلاث عشرة نقطة (من بين اثنتين وعشرين نقطة) فى صيغة كابلان مع هذه الصيغة. وفى سياق عالمى يطور كامبل نفس النمط على نحو أكثر دقة، حيث لا يرتبط بالتحليل النفسى الجامد عند رانك، أو بالنظريات الملتصقة بسياقها الثقافى الضيق عند راجلان.

استناداً على القراءة التى قمت بها بالاشتراك مع مونيخ، يمكن إضافة بعض التفاصيل التى لم يرد ذكرها أعلاه: فهناك حالات كثيرة لقتل الأقارب، وللميلاد من عذارى، وأشكال أخرى للميلاد، ووضع الطفل حديث الولادة فى سلة أو إناء ورعاية الطفل بواسطة الحيوانات، أو امرأة متواضعة الحال أو ما إلى ذلك؛ ورغم أن هذه التفاصيل تفصيلات ذات طابع إلا أننى أريد أن أضيف إلى هذه الرواية دراستين أكثر انضباطاً من الناحية المنهجية. فقد ذهب «أشيدا» (٣٤) إلى شيوع حزمة كاملة من التيمات البطولية؛ باستثناء النبوءة فى الشرق الأدنى. وهناك، بطبيعة الحال، بعض التوشيات الثقافية التى تختلف فيما بينها، غير أن الحبكة تظل كما هى باستثناء حذف النبوءة وإضافة تيمة لم ترد فى صيغة رانك، وهى ازدياد التأكيد على أهمية أم البطل وعبادتها جنباً إلى جنب مع طفلها الإلهى. وإذا كان «أشيدا» قد درس المناطق القارية والبرية التى استقى منها كل من رانك وراجلان معلوماتهما، فيجب، بالضرورة، أن نتناول مثلاً من منطقة

البانتو)، هناك قصة تدور حول ابن يقتل أبيه، وترد بالقصة موتيفة تدور حول التنافس الجندى على الأم فى وضوح شديد. ويضيف الأخوان هيركوفيتس (٣٥) نقطتين هامتين من أجل اختبار النتائج العامة حول أسطورة أوديب من منظور عبر ثقافى. النقطة الأولى والتى تثبتها الدراسة الحالية هى إهمال تيمة التناحر بين الأخوة، ثم يقولان: «عند تحليل القوى المحركة الكامنة وراء مجموعة الأساطير التى تندرج تحت الفئة الأوديبية، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار تيمة الغيرة من الأب، وكذلك تيمة خوف الأب من أن يحل الابن محله. إن العداء بين الأب والابن ذو اتجاه واحد دائماً، كما يتضح فى أسطورة أوديب وفى موقف الحياة اليومية. إن الأساطير التى تحمل طابعاً أوديبياً تعبر عن ظاهرة أعم وهى ظاهرة التنافس بين الأجيال. هذه التوترات، مع ذلك، تبدأ فى الظهور منذ الطفولة فى موقف التنافس بين أطفال الآباء أنفسهم على هدف واحد، وهو الفوز باهتمام الأم. يؤدى هذا التنافس إلى أنماط من التفاعل، تؤدى بدورها إلى اتجاهات معينة فى التعامل مع الأخوة، أو بدائل الأخوة، الذين كان الطفل يتناحر معهم فى طفولته، وتقوم فرضيتنا على أن هذه الأشكال يتم إسقاطها فيما بعد بواسطة الأب على أبنائه. وإذا كان للتأويل النفسى للأسطورة شرعية ما، فعلياً أن نفترض أن تهديد الأب، أو من ينوب عنه، ليس سوى إسقاط نفسى لخبرة الطفولة المتعلقة بالعداء بين الأخوة للفوز بالأب. ويمكن القول كذلك بأنه يرجع إلى تنشيط الاتجاهات المبكرة نحو الأم تحت وطأة حافز التنافس المتوقع للفوز بعطف الزوجة».

أثناء قراءتنا لأساطير أربعة عشر شعباً أمريكياً، وأربعة شعوب محيطية بالبحر الأبيض المتوسط، وخمسة شعوب من شرق أوراسيا، وثلاثة من المناطق المنعزلة فى المحيط الهادى وأربعة من أفريقيا - أكدنا على الفرضية الخاصة بأن العداء يكون موجهاً أساساً من الأب إلى الابن، ولاحظنا هذه القرائن بشكل عارض، ونحن نختار مواد الدراسة توصلنا إلى أنه فى الكثير من الحالات ترد موتيفة خوف الأب من أن يقتل بواسطة الابن حتى يحل محله. وفى بعض الحالات، يرد ذكر نبوءة وأحياناً يطرد الابن بواسطة الأب بدلاً من قتله. فهناك أب من قبيلة «أناندا» يصبر على أن يدمر ابنه الذى يقترب جريمة الزنا بالمحارم عن طريق ممارسة السحر. ويأمر أب من قبيلة الورد زوجته بقتل شيخ القبيلة الذى يليه إذا كان ذكراً. وهناك تنويعات كثيرة على هذه التيمة، ولكن التيمة الأساسية هى الغالبة.



ثقافية جديدة، وليكن ذلك من العالم الجديد؛ حيث استطاع سبنسر<sup>(٣٥)</sup> فى تحليلاته لأساطير النوفاهو ملاحظة التشابهات التالية:

١ - تدور معظم القصص البطولية حول المغامرات والإنجازات الاستثنائية الخارقة، مثل: ذبح الوحش، أو قهر الموت، أو التحكم فى الطقس.

٢ - يحاط ميلاد البطل أو البطلة بظواهر شديدة الخصوصية.

٣ - تلقى العون أو المساعدة من الحيوانات يشكل موتيرة متكررة.

٤ - يحدث انفصال عن أحد الأبوين أو كليهما معاً فى سن مبكرة.

٥ - يقع عداء أو عنف تجاه أحد الأقارب، وعادة ما يكون العنف موجهاً تجاه الأخوة أو زوج الأم. ويمكن أن تكون العداوة موجبة إلى أحد هذين الاتجاهين، أو إلى كليهما معاً. وقد تكون العداوة مقنعة؛ ولكنها تعبر عن نفسها فى أفعال عنيفة.

٦ - هناك كذلك العودة النهائية للبطل، والاعتراف به وتكريمه، وعادة ما يتم ذلك الاعتراف بأفعال البطل بواسطة عائلته مباشرة؛ حيث تعود عليهم أفعاله بالفائدة، هم والجماعة الأوسع التى تنتمى العائلة إليها.

إن التفاوت بين الأشكال الأسطورية فى العالمين القديم والحديث ينعكس بوضوح فى المحتوى، وفى الأهمية التى تتصف بها هذه الأشكال. فنجد أن الصيغة الهندو - أمريكية تخلو من قيمات التراتب الاجتماعى Social Hierarchy، كما تختفى قيمة القلق، بسبب قلة القوات التى تشيع بين قبائل النافاهو، من الحبكة اليورو آسيوية، وهناك مستوى نفسى عام ينطوى على تشابهات مؤثرة. وفى الحالتين هناك «رومانسية عائلية» Family romance؛ حيث ينفصل البطل عن العائلة ليعود فى النهاية وقد علا شأنه. وتلعب المحرمات

#### الهوامش

١ - هـ. ١. بانكر، قتل الأم فى الأسطورة والقصة الخارقة. مجلة التحليل النفسى، المجلد ١٣، ١٩٤٤، ص ٢٠٧.

٢ - ميرسا الياد، أسطورة العود الأبدى

(Paris: Gallimard, 1979). Eng. trans. W.R. Trask (New York: Pantheon Books, Inc, 1954), Bollingen Series, 46.

٣ - ماري بونابارت، أساطير الحرب، لندن، ١٩٤٧.

والنذر والحيوانات دوراً بارزاً فى الرومانسية، وهناك كذلك ملمحان من ملامح الأسطورة الأوديبية كما ترد عند ليفى شتراوس<sup>(٣٦)</sup> وهما: الإعلاء من شأن الأقارب أو الحط من شأنهم، ومن بين الاتجاهات فى الخلق الأسطورى، أحب أن أنهو باثنين فقط، ثم أضيف ملمحين من عندي:

١ - تزايد العناصر الأسطورية بشكل مطرد (يذهب ليفى شتراوس<sup>(٣٧)</sup> إلى أن وظيفة التكرار هو جعل البنية أكثر اتساحاً.

٢ - إعادة تأويل الأساطير المستعارة بما يتفق مع الأطر الثقافية الموجودة سلفاً.

٣ - التنوعات اللانهائية على التيمات الأساسية.

٤ - تطور الأسطورة بشكل يضاعف من عناصرها، أو يقلل من هذه العناصر.

يذهب الكثيرون من علماء التحليل النفسى إلى أن عمليات الخلق الأسطورى تعد بمثابة آليات دفاع عن الذات. إننى أتفق مع ذلك الرأى، وقد دلت عليه بالاستناد إلى أمثلة كثيرة من ثقافة النافاهو<sup>(٣٨)</sup>. ويعتقد ليفى شتراوس<sup>(٣٩)</sup> أن الفكر الأسطورى يعمل دائماً انطلاقاً من الوعى بالثنائيات الضدية باتجاه التفكير المتطور. وبذلك يتركز الإسهام الذى تقدمه الميثولوجيا فى طرح نموذج قادر على حل التناقضات المترسبة فى رؤيا العالم عند الشعوب البدائية، وما قد يكون لديهم من خبرات وتجارب. وهذه فكرة جذابة، ولكننا بحاجة إلى مزيد من البحوث الإمبريقية لإثبات صحتها.

وختاماً، نأمل أن تكون هذه الدراسة الاستكشافية، وغير المكتملة، قد أضافت جزءاً ولو صغيراً، إلى ما اكتشفه الآخرون من أهمية الالتفات إلى التشابهات والانتظامات التى تميز الأساطير، وعمليات الخلق الأسطورى. ويمكن القول إن التشابه يوجد على مستوى الملامح والسمات والترابطات الأسطورية، وفى الوقت ذاته، يعنى وجود هذه التشابهات الاختلافات الموجودة فى الصياغة الأسلوبية، وفى المحتوى وفى التفاصيل، وهى اختلافات ترجع إلى اختلاف السياق الثقافى والجغرافى لنشأة هذه الأساطير.

٤ - الأخوان هيركوفيتس، السرد الداهومي، ١٩٥٨، ص ١١٨.

(Evantston, I.I. Northwestern University Press, 1958), p. 118.

٥ - أ.أس. جاتيون، الأسطورة الأوروفية في أمريكا الشمالية، مجلة الفولكلور الأمريكي، مجلد ٤٨، ١٩٣٥، ص ٢٦٣ - ٢٩٣.  
(For a more recent survey of the distribution of Orpheus in the New World, see Ake Hultkrantz, The North American Indian Orpheus Tradition (Stockholm, 1957))

٦ - من أجل توضيح أكثر للتكرار الأسطوري، أنظر موتيفات رقم ٦٢٥ أباء العالم: الأب السماوي، والأم الأرضية كآباء للعالم، ١٢ الخالق المحدث، ١٢٥٠ الإنسان المخلوق من مادة نباتية.

٧ - كلود ليفي شتراوس، الدراسة البنيوية للأسطورة، مجلة الفولكلور الأمريكي، المجلد ٦٨، ١٩٩٥، ص ٤٢٨ - ٤٤٥.

٨ - إن أساطير خلق العالم لا تشيع في بعض المناطق (كما هو الحال في ميلانيزيا وأندونيسيا)؛ ولكن قصص خلق الإنسان تبدو بالفعل عالمية. وهناك بعض التيمات التي ترد في مناطق مختلفة عن بعضها تماماً؛ ولكنها لا تقترب من حالة العالمية. إن الآباء الأوائل هم الشمس والقمر والسماء، حيث ينبثق الحمل الأول من أشعة الشمس، ويتشكل البشر الأوائل من الأرض بواسطة خالق، أو بالانباتاق من نبات الأرض، ويكون الآباء الأوائل عاجزين عن السير في البداية. كما تتواتر قصة تدمير العالم القديم وخلق عالم جديد (ومن بين هذه التيمات تشيع تيمة تجديد العالم بعد نكبة تحل به).

٩ - أ.ب. روث، أساطير الخلق عند هنود أمريكا الشمالية - الإنسان - المجلد ٥٢٠، ١٩٥٧، ص ٤٩٧ - ٥٠٨.

١٠ - يختلف المصطلح عند فريزر إلى حد ما، فهو يميز بين مبدئين من مبادئ التجانس السحري. المبدأ الأول هو مبدأ السحر التعاطفي Homeopathic الذي يعتمد على مبدأ التشابه (الشبيه ينتج شبيهاً آخر)، أما المبدأ الثاني فهو مبدأ السحر بالعدوى contagious، والذي يعتمد على مبدأ الاحتكاك أو العدوى. وفي الحالة الأولى، يتم صنع نموذج أو نسخة من الموضوع المرغوب فيه. وكمثال على ذلك - التأثير في صور الأشياء للتأثير في أصحابها، مثل غرس إبرة في قلب عروسة، ومثل الاعتقاد السائد في اليابان بقدرة النباتات الموضوعة في أصيص خزفي في المستشفيات على شفاء المرضى. وفي السحر بالعدوى، يفترض أن الأشياء التي حدث بينها اتصال لمرة واحدة سوف تستمر في التأثير على بعضها البعض إلى ما لا نهاية. وهكذا فإن أي مادة تطرد أو تنتزع من الجسد؛ كالشعر أو اللعاب أو الملابس، تعتبر مصدراً محتملاً للخطر إذا وقعت في أيدي الأعداء. وكمثال آخر على ذلك دهن السكين أو المسمار بالشحم للتداوى من الجرح الناتج عنها بدلاً من معالجة الجرح ذاته. ووفقاً للمنطق السحري، يفترض أن الجرح قد اتصل بالسكين أو المسمار، وبالعلاج السبب تهون النتيجة. ومن الممكن كذلك أن نجمع المبدئين معاً كأن نصنع تمثلاً (مبدأ التجانس) تستمد مادته من شعر الضحية (مبدأ العدوى). إن التفرقة بين المبدئين تشبه التفرقة بين الاستعارة والتشبيه. ففي كل من الاستعارة والتشبيه نقارن بين موضوعين، ولكن في الاستعارة لا يوجد سوى طرف واحد من أطراف التشبيه، وهو المشبه به، بينما في التشبيه الطرفين معاً، حيث يرتبط المشبه بالمشبه به عن طريق صلة ما، مثل كلمة «مثل». وقد يكون المجاز المرسل أو الكناية هما المقابل اللفظي للسحر الكلي الذي أشار إليه الباحث هنا. ومن أجل معالجة أشمل لهذين المبدئين السحريين، مع التمثيل على ذلك، انظر كتاب الغصن الذهبي لفريزر - تحقيق تيودر. ه. جاستر، نيويورك، ١٩٦١، ص ٥ - ٢١.

Theodor H. Gaster (Garden City, N.Y., 1961), pp. 5-21. - ED.

١١ - نفسه. انظر كذلك مقالة شتراوس المسماة «البنية، الديالكتيك» في الكتاب الذي حققه موريس هول بعنوان «من أجل رومان ياكوبسون»، ١٩٥٧، ص ٢٨٩ - ٢٩٤ شتراوس

(The Hague Mouton, 1957), pp. 289 - 94.

١٢ - ج.ب. ميردوخ في العينة الانثوجرافية العالمية، مجلة الأنثروبولوجيا الأمريكية، المجلد ٥٩، ١٩٥٧، ص ٦٦٤ - ٦٨٨.  
١٣ - ميثلولوجيا كل الأجناس (في ثلاثة عشر مجلد) المجلد ٥٩ (١٩٥٧) ص ٦٦٤ - ٨٨. وتشتمل هذه السلسلة التي حققها لويس. ه. جرائ على مجلدات مفردة (أو أجزاء منها) ويختص كل مجلد بالأساطير الخاصة بمنطقة واحدة. وعلى سبيل المثال خصص المجلد السابع للأساطير الأفريقية.

(Boston, 1916 - 1932)

١٤ - هناك العديد من الدراسات الجادة حول أساطير الفيضان. ويمكن الرجوع في هذا الصدد إلى «موتيفات» ١٠١٠ مادة طوفان. وبخصوص الفيضان كمقاب يمكن الرجوع إلى «موتيفات» ١٠١٨. ويجب أن يتذكر القارئ أن معظم التيمات المذكورة هنا تعد كذلك موتيفات يمكن البحث عنها في فهرس الموتيفات للحصول على المزيد من المعلومات. وبعض الموتيفات الأساسية المذكورة هنا تشمل في ١٠٠٠: كارتة العالم و ٥٣١: البطل الثقافي (نصف الإله يتغلب على الوحش في ٤١٠ ت، وزنا المحارم في ١ و ٧٣ س، وقتل الأخوة ١ و ٤٧٥ ف وال Vagina denatat، في ١٢ وكذلك الخالق المحدث).

Vagina dentata.



- ١٥ - انظر وليام باسكوم نظرية الطقوس الأسطورية ، مجلة الفولكلور الأمريكي، المجلد ٧، ١٩٥٧، ص ١٠٣ - ١١٥.
- ١٦ - يربط لورد راجلان بين أسطورة الفيضان وفيضان الأنهار الحقيقية ومشكلة تدبير موارد الرزق في الحضارات الزراعية الحديثة. ولكن هذه الأسطورة ترد في ثقافات أمية كثيرة، ومنها ثقافات لا يوجد فيها بدايات زراعية. انظر لورد راجلان، البطل ، دراسة في التراث والأسطورة والدراما / (نيويورك: ١٩٥٦، الطبعة الأولى، (لندن: ١٩٣٦).
- (New York: Vintage Books [Alfred A. Knopf, 1956]; 1st ed. (London: Methuen, 1936)
- ١٧ - من أجل وصف دقيق لإخصاء الإحليل إلى جانب الكثير من أشكال الإخصاء الطقسي، انظر برونو بيتلهايم، الجروح الرمزية: طقوس البلوغ والذكر موضع الحسد، نيويورك، ١٩٦٢.
- (New York, 1962)
- ١٨ - قد تكون هذه المقولة مقولة مضللة إلى حد ما، لأن انتشار هذه الموثيقة يتسع لأكثر من القائمة المذكورة بالدراسة. ويستشهد سيث طومسون بأمثلة موازية في حكايات هنود أمريكا الشمالية ١٩٢٩، ص ٣٠٩. وملاحظات طومسون تشمل على ما يزيد على اثنتي عشرة قبيلة. انظر أيضاً فيريي إلون - حكاية The Vagina Denatata - المجلة البريطانية لعلم النفس الطبي. المجلد ١٩ (١٩٤١ - ١٩٤٣) ٤٣٥ - ٤٣٩، وكذلك روبرت جيسان Vagina Denatata داخل العيادة والميثولوجيا في مجلة التحليل النفسي. المجلد ٣، ١٩٥٧، ص ٢٤٧ - ٢٩٥.
- (Cambridge. Mass., 1929)
- ١٩ - ميرسيا الياده الميلاد والبعث، نيويورك، ١٩٥٨، ص ٤٢٥.
- (New York: Harper & Row Publishers, 1958)
- ٢٠ - ميرسيا الياده أنماط الديانات المقارنة (نيويورك شيدد ووارد، ١٩٥٨) ٤٢٠ - ٢٥.
- (New York: Sheed & Ward, 1958), pp. 420 - 25.
- ٢١ - أرنست جونز - هاملت وأوديب، نيويورك: ١٩٥٤، وقد طبع الكتاب كمقالة في المجلة الأمريكية لعلم النفس في ١٩١٠، ثم أعيد طبعه عام ١٩٢٣ كفصل في كتاب مقالات في علم النفس التطبيقي.
- (New York: Doubleday Anchor Books. 1954), (London: V. Gollancz; New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1949)
- ٢٢ - جيزا روهام - علم النفس والأنثروبولوجيا ، ١٩٥٠، ص ٣١٩ - ٢٤٧.
- (New York: International Universities Press, 1950), pp. 319 - 47.
- ٢٣ - أوتورناك - أسطورة مولد البطل - ترجمة. إف. رويتر وإس. إي جيليف (نيويورك: روبرت برانا، ١٩٥٢) الطبعة الأولى. كما نشر نفس الكتاب بالألمانية .
- (New York: Robert Brunner, 1952), (Leipzig - Wien: F. Deuticke, 1909)
- ٢٤ - نفسه.
- ٢٥ - انظر باسكوم، المصدر نفسه.
- ٢٦ - وليام ليسا - الحكايات الأدبية النمط في منطقة الأوشيانا، مجلة الفولكلور الأمريكي، المجلد: ٦٩، ١٩٥٦، ص ٦٣ - ٧٣.
- Journal of American Folklore, Vol. 69 (1956), 63 - 73.
- ٢٧ - يستمد ليسا معايير من تصنيف أرنى طومسون للحكايات الشعبية.
- ٢٨ - نفسه.
- ٢٩ - باسكوم، المصدر نفسه، ص ١١١.
- ٣٠ - نفسه، ص ٤٩.
- ٣١ - نفسه.
- ٣٢ - نفسه.
- ٣٣ - جوزيف كامبل، البطل ذو الألف وجه، نيويورك، ميريديان بوكس، ١٩٥٦.
- (New York: Meridian Books, 1956), New York: Pantheon Books, Inc., 1949), Bollingen Series, 17.
- ٣٤ - إيشيرو إيشيدا، عقدة الابن والام في الديانة والفولكلور الآسيوي في فيينا، ١٩٥٥، ص ٤١١ - ٤١٩.
- (Vienna., 1955), pp. 411 - 19.



٣٥ - كاترين سبنسر، الميثولوجيا والقيم فى ميموار - ٨٤ (فيلادلفيا جمعية الفولكلور الأمريكى، ١٩٥٧) وبخاصة الصفحات ١٩-٧٣.

(Philadelphia: American Folklore Society, 1957), esp. pp. 19 – 73.

٣٦ - «الدراسة البنيوية للأسطورة».

٣٧ - المصدر السابق.

٣٨ - كلايد كلاكهون، الأساطير والطقوس: نظرية عامة، هارفارد - ثيولوجيكال ريفيو، المجلد ٣٥، ١٩٤٢، ص ٤٥ - ٧٩.

٣٩ - «الدراسة البنيوية للأسطورة» و«البنية والديالكيتك».



# دراسات الحكاية الشعبية

## وعلم اللغة (\*)

### «وجهة نظر»

تأليف : فون سيدوف  
ترجمة : جمال صدقي

#### مقدمة

يعتبر السويدي «فون سيدوف» واحداً من أهم المنظرين في تاريخ الدراسات الفولكلورية. وقد اهتم سيدوف Sydow - ضمن اهتماماته الرئيسية - باليات انتقال الفولكلور. ومن إسهاماته المفهومية إسهامان رئيسيان: الأول هو التفرقة بين الحامل الإيجابي للتراث والحامل السلبي له، والثاني هو فكرة النموذج أو النمط المتكيف (Oicotype)<sup>(١)</sup>.

والحاملون الإيجابيون للتراث هم هؤلاء الأفراد الذين يحكون الحكايات وينشدون الأغنيات. وربما كان هؤلاء على عكس الحاملين السلبيين للتراث، والذين يستمعون فقط لما يؤديه الحاملون الإيجابيون.

ويرى فون سيدوف، أن هناك - في أي جماعة أو مجتمع - عدداً قليلاً من الحاملين الإيجابيين للتراث، وهؤلاء فقط هم سبب استمرار وانتشار التقاليد (التراث). ويرى سيدوف أن الحكايات الشعبية والقوالب (أو الصيغ) الأخرى للفولكلور لا تنتقل عبر موجة أوتيار ما غير عضوي Superorganic يتحرك ويهاجر ذاتياً عبر عملية ما غامضة «Mystical».

كما يرى سيدوف أن الحكاية (الحدوتة) Marchen<sup>(٢)</sup> - أعقد أشكال الحكايات الشعبية - تنتقل فقط عندما يوصل حامل إيجابي هذه الحكاية إلى حامل إيجابي آخر. وإذا هاجر حامل إيجابي من مكان ما قبل أن يوصل (ينشر) مألديه، فربما يموت الفولكلور في هذا المكان. وإذا فشل الحامل الإيجابي في الاستمرار في دوره الإيجابي في مكانه الجديد، سواء بسبب اللغة أو بسبب الثقافة، فربما لا يستمر الفولكلور حياً. ويعترف سيدوف بإمكانية

\* علم اللغة «الفيلولوجي»: هو علم دراسة النصوص المكتوبة من زاوية نقدية تحليلية في ارتباطها بالنموذج الحضاري وتاريخ الكلمات وأصولها.



تحول الحامل السلبي إلى حامل إيجابي في حالة موت أو رحيل حامل إيجابي في جماعة ما، ويعتقد أن عدد الحاملين الإيجابيين صغير نسبياً في كل الأحوال، وأن انتقال الفولكلور يتم عبر قفزات غير منتظمة، أكثر منه عبر موجة منتظمة ناعمة، في شكل دوائر متحدة المركز، [مثل الدوائر التي تنتج عن إلقاء حجر في الماء الراكد] تنتشر من نقطة مركز أصلية نحو الخارج (المحيط).

ويستعير ثون سيدوف مصطلح النمط أو النموذج المتكيف Oicotype من علوم النبات؛ حيث يشير هذا المصطلح في تلك العلوم إلى تنوع جيني للنبات الذي يتكيف مع بيئة محددة (شاطئ بحر، جبل.. إلخ) من خلال الانتخاب الطبيعي، وهذه النباتات تختلف نوعاً ما عن أقرانها من نفس الفصيلة (الجنس) في مكان آخر. وفي الفولكلور، يشير هذا المصطلح إلى أشكال (قوالب) محلية لحكاية أو أغنية شعبية أو مثل شعبي مع تمييز (محلي) سواء بعناصر جغرافية أو ثقافية. ويمكن للنمط المتكيف أن يكون على مستوى القرية أو الولاية أو الإقليم أو الدولة.

ويختلف مفهوم «النموذج المتكيف Oicotype» عن فكرة النموذج المحلي Subtype، ومن ذلك أن النموذج المتكيف مرتبط بالتحديد بواقع محلي جداً (ببيئة محلية جداً)، أما النموذج المحلي للغز ما (أحجية) أو حكاية شعبية فيمكن أن يوجد في كثير من الأماكن المختلفة في بيئات ثقافية مختلفة تماماً.

وما يسميه سيدوف «التكيف Oicotypification» يتكون من التغيير (التبديل) المنظم، الملموس، الذي يحدث عندما يتم تغيير محتوى حكاية ما ليلائم النموذج الثقافي المفضل لواقع محدد.

ولم تكن كل مقترحات ثون سيدوف الاصطلاحية مقبولة لدى الفولكلوريين الأكاديميين، فتوليد اصطلاحات الأنواع المختلفة للقصص الشعبي استعمل قليلاً جداً من قبل الفولكلوريين الآخرين. لقد وضع تمييزات نسقية جزئية (تمييز جزئي للانساق)؛ لأنه شعر أن قوانين (اليات) الانتقال تختلف بالنسبة إلى الانساق المختلفة، فما أسماه - على سبيل المثال - بالحكايات الخيالية «Chimera tales»<sup>(٣)</sup> (والتي عني بها نماذج أرني - طومسون من ٧٤٩٠ - ٣٠٠ ومن ٨٥٠ - ٨٧٩)، عادة ما تكون طويلة، وتستغرق قصصاً Stories متعددة الحلقات، وتتطلب - فيما يخص راوي الحكاية - قوى خاصة للتذكر والسرد. وعلى العكس، فالحكايات ذات الحلقة الواحدة، مثل: الحكاية الخرافية أو الأسطورية Fable (الحيوانية أو الهزلية Jocular) وقصص الأبطال الأسطوريين Sagn<sup>(٤)</sup> تنتقل بسهولة أكثر. ويشير مصطلح «Sagn» إلى الحكايات القصيرة ذات الحلقة الواحدة، والمصدقة أحياناً، والتي غالباً ما تكون محلية، والمؤسسة على أحداث حدثت أو يمكن أن تحدث في الواقع الموضوعي، ولكن - ومن خلال العملية التي يسميها سيدوف بالأسطورة<sup>(٥)</sup> - يمكن أن تتحول إلى خيال مع ارتباط قليل بالواقع. وقصص التذكر Memorates، والتي هي سرد لأحداث شخصية حقيقية، عادة ما تكون غير واسعة الانتشار، ولكن بعضاً منها يمر نحو التراث (ينضم للتراث). وهذا النوع من القصة الأسطورية Sagn، يمكن - على المستوى النظري - أن يؤسس على أحداث وقعت.

وهناك أشكال من الساجا «Sagn» أكثر شيوعاً مثل تلك الأشكال (القوالب) الخيالية، والتي يصفها سيدوف بالقصص المتأسطرة Fabulates<sup>(٦)</sup> ونماذج القصص المتأسطرة تتضمن المعتقدات المتأسطرة، والتي هي عبارة عن قصص متداخلة مع الأعراف (التقاليد) والمعتقدات، مثل: قصص الأشباح، وقصص الأشخاص المؤسطين، والتي هي قصص تحكي عن أفراد معروف في الأسماء (مثل تيل إيولنسيبجل Tile Eulenspiegel)<sup>(٧)</sup>

لقد كان فون سيدوف مقتنعاً بأنه طالما كان هناك قوانين تحكم تأليف قوالب (أشكال) الفولكلور، فإن هناك أيضاً قوانين تحكم انتقال هذه الأشكال. وانتقادات سيدوف الحادة للنظريات الأقدم حول انتشار الفولكلور، أو للنظريات المعاصرة له، متضمنة في هذه المقالة، التي نشرت عام ١٩٤٥ في «Festschrift» (مجموعة مقالات لتكريم شخص ما)<sup>(٨)</sup> للفولكلورى الدانماركى آرثر كريستنسن Arthur Christensen. وهذه المقالات تهتم بأهم نظريات فون سيدوف، إلى جانب الإحاطة بمقالاته المختارة فى الفولكلور.



ظهر الفولكلور فى الدراسات اللغوية (الفيلولوجية) منذ بدايات القرن الماضى، عندما ثبّت الأخوان جريم Grimm<sup>(٩)</sup> اهتمام الدراسات الفيلولوجية على التراث الشعبى من القصص وحكايات الأبطال الأسطورية Sagns. لأنه من الواضح أن أى عالم لغوى Philologist يدرس الأدب القديم سوف يصادف بعض المواد المشتقة - بشكل مباشر أو أقل مباشرة - من التراث الشفوى. وهذا حقيقى بالنسبة إلى الأساطير، وقصص الأبطال Sagas، وقصص عائلات الأبطال الأسطورية Family Sagas التي انحدرت إلينا من العصور الكلاسيكية، ومن الشرق، ومن العصور الإسكندنافية المبكرة. وهذه ليست أقل وجوداً من حكايات وأشعار الفروسية والقصص الشعرية الأخلاقية Fabliaux المنحدرة إلينا من العصور الوسطى وعصر النهضة. ومثل هذا الشعر يمكن فقط أن يكون مفهوماً تماماً إذا ما دُرِسَ فى ضوء المادة اللغوية الشبيهة المشتقة من التراث الشعبى. ويجب على العالم (الدارس) ألا يكون ملماً فقط بالعناصر الشعبية، وألا يحصل عليها فقط من خلال نظرة عامة فى هذا الميدان، ولكن يجب عليه أيضاً أن يعرف القوانين التي تنطبق على مثل هذا التراث.

إن التقدم البطيء الذى تم فى اكتشاف التراث الشعبى مرتبط بحقائق أن الرؤية العامة الضرورية كانت ممكنة الاكتساب فقط بدرجات (مقادير) تدريجية، وأن تفسير قوانين التراث كان لمدة طويلة محرفاً بالافتراضات غير الصحيحة، التى من المؤكد أنها كانت ذات نفع ما؛ ولكنها أيضاً ضللت الدارسين، وأعاقت بذلك الأبحاث العلمية ومنعتها من الوصول إلى هدفها.

وربما كانت هناك أهمية ما لإعادة النظر فى أخطاء العلم، وكلما كان ذلك جاداً كلما أصبحت الأعباء الواقعة على علماء المستقبل أكثر وضوحاً.

التبادلية للغات الهندو أوروبية لازالت مكتشفة للتو، وكذا وُجدت بعض السمات العامة المشتركة فى أساطير الشعوب المختلفة.

إن الجزء الأول من الفرضية، ألا وهو فكرة أن هذه الحكايات الشعبية هى آثار ماضٍ مشترك، أمكنه أن يكون حياً حتى الآن كسلسلة كاملة من الحكايات يمكنها أن تظهر كلما توغلنا فى التاريخ حتى ٢٠٠٠ سنة مضت على الأقل، وهى الحقيقة التى تثبت إمكانية انحدار الحكايات من هذه الفترة البعيدة عن طريق التراث الشفاهى عند شعب أو عدة شعوب. وهذه الفكرة يحدها ثلاثة تحفظات هامة، الأول: هو

إن الاكتشاف العظيم والحاسم للأخوين جريم Grimm هو الانتشار العالمى للحكايات الشعبية وقدمها الشديد. هاتان الحقيقتان المهمتان اللتان أكدهما فيما بعد المكتشفون اللاحقون، جعلتا الفحص الدقيق لهما هدفاً هاماً ودالاً، حتى ولو فى ذاته، بعيداً عن علاقتها (أى الحكايات الشعبية) بدراسة الأدب القديم. وعندما حاول الأخوان جريم أن يفسرا هذه الحقائق الهامة قدما افتراضاً بأن هذه الحكايات الشعبية انحدرت من ماضٍ هندو أوروبى بعيد، وأنها آثار باقية من الميثولوجيا العامة للشعوب الهندو أوروبية. ولقد كان افتراضهم طبيعياً فى ذلك الوقت؛ حيث كانت العلاقات



انه لابد وان هناك قصصاً جديدة قد ابتدعت أو يمكن ان تبدع في أي وقت. ووفقاً لذلك فإن كثيراً من الحكايات الشعبية لابد وانها تعود إلى زمن أقرب كثيراً وهذه بديهية. ولابد أن الأخوين جريم كانا بالطبع يدركانهما. فنظريتهما الهندو أوروبية لا تكون مقنعة إلا عند تطبيقها فقط على عدد محدد من الحكايات، وخاصة الحكايات الخيالية، والفانتازية، والتي تحمل تشابهاً معيناً مع الأساطير، أما وإن هذه النظرية لا تضع نمبراً واضحاً وكافياً بين الأنساق المختلفة للحكايات الشعبية. فإن هذا يرجع إلى حقيقة أن المصطلح Terminology لم يكن قد تطور بعد بشكل كاف.

**والتحفظ الثاني :** يتعلق بالاستعارات التراثية من الشعوب الأخرى. فالأخولن جريم كانا يميلان إلى إنكار إمكانية الاستعارات، فيما عدا حالات خاصة (استثنائية) جداً. وهذه المقاومة القوية للاستعارات ربما أمكن إثباتها جالاً بشكل كاف. فهي تظهر في قصة «الأخوين»<sup>(١٠)</sup> التي دونت في مصر القديمة حوالي ١٣٠٠ قبل الميلاد. وهذه الحكاية المهمة كانت قد جمعت من حكاية هندو فارسية وأضيفت إلى شبيهة لها في بلاد بونث مع بعض العناصر والإضافات الخاصة المصرية. ولكنها في كليتها لا تنتمي إلى التراث الشعبي المصري.

إن القصصتين المختصتين هنا لازالتا حتى الآن موجودتان كقصصتين شعبيتين منفصلتين: إحداهما في أسبانيا الغربية والثانية في البلاد السلافية أو البلاد المتأثرة بها. ورغم أن لهما تاريخاً طويلاً جداً فإنهما لم تنتشرا بعيداً عن منطقة الثقافة السلافية، حتى لو كان هناك تدوين أو تدوينان. فإن من الواضح تماماً أنهما جاذا بواسطة مهاجرين قادمين من الشرق. وهذا يثبتنا بالكثير في اتجاه الرأي الذي يرى أن الاستعارات من الغرباء (الأجانب) عن طريق التراث الشفهي يكون محاطاً بمعوقات شديدة. ومع ذلك، فإن هناك أمثلة (حالات) واضحة للاستعارات من شعوب أجنبية (غريبة) تماماً. ومن ذلك أن حكاية الأبناء الروميين للحيوان وطلعهم السحري (Aa 552 B) قد استعيرت من الإسكيمو إلى التراث الشعبي الدانمركي والنرويجي<sup>(١١)</sup>. وهي بالتأكيد ليست من الميراث الهندو أوربي القديم.

**والتحفظ الثالث :** يتلنى من جالة أن الشعوب الهندو أوروبية قد استوعبت جزءاً من الشعوب غير الهندو أوروبية، والنين أصبحوا بالتالي هندو متأورين Indo-Europeanized، ولكنهم ظلوا يحتفظون بتراثهم الخاص من الحكايات

الشعبية. والأغلب أن الأمر كان كذلك في الواقع. لكل شعوب البحر المتوسط في غرب وجنوب أوروبا كانوا من البداية متغوفين على الشعوب الهندو أوروبية المهاجرة إليهم، من ناحية أنهم كانوا حضارة مستقرة. وينبغي الافتراض أيضاً أنهم كانت لهم مساهماتهم المهمة في قص الحكايات الشعبية التي حفظتها لنا الشعوب الهندو أوروبية حتى يومنا هذا. ويوجد هناك عدد غير قليل من الحكايات التي تستقبل أو تتلقى بصعوبة في شمال الألب. ولكن من بينها حكايات مقضلة في جنوب أوروبا. وكمثال على هذا، حكاية الثلاث برتقالات (Aa 408) والتي من المؤكد أنها دونت بواسطة Ashbjornsen. في أوسلو. ومن المقترض أنها انتقلت إليه بواسطة مهاجر ما أو كتاب ما؛ ولكنها تتحدث عموداً عما لا يوجد في شمال الألب. وفيما يختص بهذا، هناك هدف هام للدراسات الخاصة بالحكايات الشعبية في المستقبل، ألا وهو تعيين الحدود بين ثراث الحكايات الشعبية الهندو أوروبية من ناحية، وبين ثراث شعوب البصر الأبيض وتراث الشعوب الأخرى من ناحية ثانية. إن لم تجر حتى الآن أية محاولات جادة لتوضيح هذه الحقائق. وعلى أية حال، فسوف أعرض مثلاً يوضح أغلب المشكلات الهامة.

إن حكاية الهروب السحري (Aa 313)<sup>(١٢)</sup> هي من أكثر الحكايات التي انتشرت بشكل فردي. وفي الواقع، فإن الحدث فيها يبدو وكأنه يلتقي مع الانتشار الواسع للثقافة الميجاليتيكية<sup>(١٣)</sup> (أي ذات المعمار الضخم). ولذلك فهناك إمكانية كبيرة لتصنيفها كقصّة ميجاليتيكية. والثقافة الميجاليتيكية تبدو وكأنها بدأت في الأصل في الشرق الأوسط، وربما بين شعوب البحر المتوسط ثم انتشرت، عن طريق الاستعمار، عبر المحيط إلى الجزر والمناطق الساحلية في البحر المتوسط. وفي اتجاه الشمال بطول سواحل الأطلنطي حتى الجزر البريطانية، وإلى فرنسا وشمال ألمانيا والمناطق الساحلية الاسكتلندية، وربما أيضاً بطول ساحل المحيط الهندي لأجزاء من الهند وإلى اليابان وإلى جزر المحيط الهندي البعيدة مثل ساموا Samoa، وحتى ربما إلى أمريكا.

إن الشعوب الميجاليتيكية المستعمرة اندمجت في كل مكان مع السكان الأصليين للبلاد المستعمرة من قبلهم، وهكذا تبعثهم بإصرار قصة الهروب السحري الغربية في كل الاتجاهات. هذا الانتشار القوي يفترض أن القصة التي نحن بصددنا ألقت قبل ٢٥٠٠ ق. م. مما يعطيها تاريخاً يمتد إلى ٤٥٠٠ عام على الأقل. ولا يجب أن ننشع كثيراً

لم تدرك بشكل دقيق ماهية الأسطورة، بسبب - ضمن أسباب أخرى عديدة - أن المعتقدات الشعبية، وأيضاً قصص الأبطال Sagns، لم تدرس، وهو الشرط الضروري لبحث الأسطورة بحثاً علمياً. فقد خُذع الدارسون بالتفسير التبريري (Apol-ogetic) للأسطورة كرموز للعناصر والظواهر الطبيعية، ذلك التفسير الذي قدمه الفلاسفة الإغريق القدماء، الذين حاولوا أن يبرروا ما وجدوه - في كثير من الأساطير الإغريقية - كريهاً من وجهة نظر الدين والأخلاق. هذه الأفكار من قبل الفلاسفة الإغريق فهمت في القرن التاسع عشر على أنها ترجمة للمعنى الحقيقي للأسطورة، وبالتالي أقحم العلماء هذا النوع من التفسير الرمزي على الحكايات الشعبية والأساطير بدلاً من دراسة عادات الإنسان الفعلية في التفكير. وعندما أدركوا - بعد وقت طويل - أن أكثر التفسيرات الرمزية اختلافاً ربما كان لها جميعاً نفس الحق في الارتباط وتفسير العنصر نفسه في الأسطورة أو الحكاية الشعبية، فقد تحققوا من أن كل الإجراء (التفسيرى) خاطئ. ولذلك فقدت كل دراسة الأسطورة سمعتها السابقة، ولم تجد بعد مكانها المناسب في العلم. ولقد قاد الفشل إلى استدلال زائف (أو نتيجة زائفة) مؤداه أن الأساطير ليس لها قيمة علمية. وفي الواقع فإن هذا الكلام لغو وعبث، لأن الأساطير تشكل جزءاً جوهرياً من أي دين، وبالتالي فإن الدراسة الوافية لعلم الأسطورة هي جزء طبيعي لعلم مناسب للدين.

لقد جاء الإنجاز الهام التالي في حقل الحكايات الشعبية من قبل تيودور بنفي Theodor Benfey عالم الهنديات، الذي نشر في عام ١٨٥٩ اكتشافه الهام القائل بأن البانشا تانترا Panchatantra (مجموعة الحكايات الهندية القديمة) قد وصلت أوروبا بالفعل في العصور الوسطى عن طريق الترجمة من السنسكريتية إلى فارسية العصور الوسطى، بالإضافة إلى السوربانية والعبرية، وأخيراً إلى اللغات الدارجة الأوربية. وبالتالي فقد أقر بوجود تأثير ثقافى من الشرق على أوروبا العصور الوسطى، وهو التأثير الذي لم يكن مرتبطاً (محصوراً) بترجمة البانشا تانترا، لكنه (أي التأثير) أظهر نفسه أيضاً في نقل كتب الشعوب المعاشة إلى اللاتينية واللغات الأوربية الأخرى.

وبالبدء من هذه الحقيقة، استخلص بنفي قياساً جريئاً وزائفاً في الوقت نفسه: كل حكاياتنا الشعبية فيما عدا قصص الحيوانات، كما أعلن، قد أُلغيت في الهند في العصور التاريخية، وبالتحديد في القرون التي أعقبت ظهور بوذا Buddha مباشرة. وفيما بعد هاجرت (أي الحكايات) إلى

لهذا القدم الشديد؛ حيث إن هذه القصة تدخل في تأليف الإغريق (وربما ما قبل الإغريق) للأرجونوتس Argonauts<sup>(١٤)</sup> كجزء هام منها، وهو أمر يثبت أنها تواجدت في أوروبا قبل ٢٠٠٠ عام على الأقل. وهناك حالة شبيهة بعض الشيء ألا وهي حكاية الفتيات البجعيات (Aa 400<sup>(١٥)</sup>)، والتي تتشابه كثيراً في الإنشاء (التركيب) وفي كثير من العناصر العامة، وبوجه عام، لها نفس الانتشار الذي لحكاية الهروب من الغول، وفي عام ١٩١٩ عندما نشر هيلج هولستروم Helge Holmstrom كتابه «دراسات في موتيفة الفتاة البجعة»، حاول تفسير الدورة الفردية الواسعة للحكاية بافتراض أن الهند - بموقعها المركزى بالنسبة إلى موطن الانتشار الواسع المختلفة - كانت هي الموطن الأصلي للحكاية. وقد كان الافتراض مفهوماً؛ حيث إن الزمن الذي كتبت فيه المقالة، لم يعط الدارسون - كقاعدة عامة - أي اعتبار للإثر، بل رأوا كل مظهر من مظاهر الانتشار لأى حكاية كنتيجة للهجرة، أى الطبيعة الخاصة التي يمتلكون أفكاراً غامضة جداً عنها.

ولكن بما أنه ليس هناك شيء آخر يمكن استخلاصه من افتراض أن الهند يمكن أن تكون هي الموطن الأصلي للحكاية، فإنه من الأكثر معقولية أن نبحث عن التفسير، ليس في هجرة الحكاية، بل في التكوين الكوليتالى (الاستعماري) الذي أنتجته الشعوب الميجاليتيكية داخل منطقة بهذا الامتداد الضخم.

إن الجزء الأخير من فرضية جريم، ألا وهو اشتقاق الحكايات الشعبية من أساطير العصور القديمة، كان طبيعياً جداً في وقته؛ حيث أعطت الدراسات اللغوية فجأة للأساطير اهتماماً حديثاً، وعلماء لم يفهموا بعد الطبيعة الحقيقية لكل من الأسطورة والحكاية الشعبية. إن نظرية الأصل الأسطوري للحكاية الشعبية يجب وصفها بأنها خطأ مطلق، بالرغم من أنها كانت مفيدة في زيادة الاهتمام بالحكايات الشعبية إلى درجات عالية، وساهمت في تجميع الأنشطة، ولكن بسبب هذا الحافز القوي كان يمكن لكم الحكايات الشعبية المدون أن يكون أقل، ولو قليلاً عما هو عليه الآن، وكانت إمكانية وصول الدارسين إلى نتائج طيبة ستصبح أكثر محدودة.

وإذا كانت نظرية الأصل الأسطوري للحكاية الشعبية قد أتت ببعض النتائج الطيبة، فيجب ألا نتعاضد عن حقيقة أن زيفها قاد علماء القرن التاسع عشر إلى تحليل شديد. فهي



أوربا؛ جزء عن طريق الأدب وجزء عن طريق التراث الشفهي. وقد اعتبر أن بداية هجرة الحكايات هذه ربما يرجع إلى وقت حملة الإسكندر إلى الهند ولكن ربما كان العرب هم الوسيط أثناء فترة الحروب الصليبية، وربما أيضاً عن طريق الغزو المغولي لروسيا، ومن هنا جاء التيار الرئيسي للحكايات الهندية التي تدفقت على أوربا. لقد أدرك بنفى نفسه أن كل هذا كان مجرد افتراضات ينطلق في البحث على أساسها، وأنه يجب إثبات النظرية بفحص كل حكاية شعبية منفصلة. وعلى أية حال، فقد كانت الأخطاء في النظرية واضحة تماماً.

ومن البديهي أنه لا يمكن أن نستخلص قياساً من هجرة مجموعة حكايات أدبية من الهند إلى أوربا عن طريق ترجمة الأدب إلى تراث شفهي، لأن الأخير (الشفهي) يخضع لقوانينه الخاصة المختلفة كلية عن تلك التي تحكم الأدب المكتوب. إن إمكانية انتشار تراث شفهي عن طريق شحاذين جوالين بوذيين أو مسيحيين لا يمكن استبعادها كلية في حالات خاصة، لكن توجد هنا مسافة واسعة جداً بين إمكانية واحتمالية وواقع حقيقي، خاصة إذا ما طُلب تطبيق ذلك على كل الحكايات الشعبية. فالشحاذون لا نفع لهم في الحكايات الخيالية، وبالتالي فلن يقوموا بترويجه. ولم يظن بنفى إلى أن فرضيته الجريئة كانت خاطئة كلياً بسبب - ضمن أسباب أخرى - حقيقة أن الحكايات الشعبية في زمنه لم تكن بعد قد جُمعت بقدر كاف. ولهذا السبب وحده لم يستطع أن يمتلك نظرة شاملة تعتمد على قدر كبير من الحكايات، سواء في أوربا أو في الهند، بعيداً عن المجموعات الأدبية المعروفة له فلم تكن النظرة الشاملة ممكنة حتى وقتنا، ولذا ينبغي توجيه الشكر للعمل التدويني الثابر والدؤوب الذي قام به علماء مثل رينهولد كوهلر Reinhold Kohler ويوهانس بولت Jo-hannes Bolt، وسفيند جرونډ فيج Svend Grundvig، وفيلبرج H. F. Feilberg وأنتي أرني Antti Aarne، وستيث طومسون Stith Thompson وألبرت ويسيلسكي Albert wesselski. وبرغم ذلك، فقليلون فقط هم الذين سمحوا لأنفسهم بأن يحصلوا على مثل هذه النظرة الشاملة.

وإذا ما درسنا البانثا تانترا وقارناها بطرز أرني - طومسون للحكايات الشعبية، فلا يمكن أن تقلت منا ملاحظة أن هناك عالمين مختلفين تماماً، وفهرست طرز الحكايات الموجود لدى أرني وطومسون غير كامل، لكن هناك ما يزيد على الألف حكاية مختلفة بما يمثل مخزون الحكايات الشعبية الأوربية تمثيلاً تاماً. وقليل جداً من هذه الحكايات، وبالكاد ست حكايات (وبالتحديد ثلاث حكايات للحيوانات وثلاث

حكايات هزلية) موجودة بين حوالى تسعين حكاية في إل تانترا. وبعض هذه الحكايات الست يبدو بالكاد وقد في أوربا؛ حيث إنها استعارت بوضوح بعض الأدوات انزلقت عرضاً من الكتب، ولا يمكن القول، حقيقة، أنها جذور في التراث الأوربي.

وكتاب الشاب Chapbook، «الأبطال الأسطوري السبعة»، هو من أصل شرقي، لدرجة أن إطار القصة، وحكايات مأخوذة بالفعل من المجموعة الشرقية الماثلة تعتبر مشتقة من أصل هندي، لم يصل إلى معارفنا الإحدى عشرة حكاية الأخرى الموجودة في كتاب الش ففي مأخوذة من التراث الأوربي؛ لكنها مفقودة في الكلا الشرقية للكتاب نفسه (١٦).

في التراث الشفاهي الهندي هناك عدد قليل فقط، الحكايات التي تتشابه تقريباً، وربما تتماثل، مع النما الأوربية، وبالتالي فمن الواضح بالفعل، في المقارنة بنما الحكايات الموجودة في آسيا وفي أوربا على التوالي، هجرة كبيرة للحكايات الشعبية من الشرق إلى أوربا هو خارج البحث، وأن حالات التطابق القليلة لا تثبت بنفسها الهند هي المرسل وأوربا هي المستقبل، بمعزل عن بعض الحالات القليلة؛ حيث يكون الموضوع هو موضوع استعارة مأخوذة مباشرة من الأدب المكتوب. وأن يغامر بنفى anfy بتقديمه نظريته عن الأصل الهندي لكل الحكايات الشعبية الأوربية، فهذا يرجع - جزئياً - إلى حقيقة أنها لم تكن لها ولا يستطيع أن يمتلك رؤية شاملة للفحص الأوربية في تراث الحكاية الشفهية. ولم يكن ليستطيع أن يعرف أن سلس كاملة من الحكايات الأوربية تُرجع الآن - على وجه التأكيد إلى فترة سابقة كثيراً على ظهور البوذية، أو على الاتصال بين الهند وأوربا الذي اعتبره عاملاً حاسماً. ومن الواضح أن دراسة الحكاية الشعبية المبينة على مثل هذه الفرضيات الخاطئة كفرضية بنفى الهندية لم تستطع أن تدفع البحث إلى أي تقدم ملموس.

وهناك أخطاء أخرى أضيفت إلى الصعوبات. ففي عمر بنفى لم يتعلم الدارسون أن يميزوا بوضوح بين النما المحددة بدقة للحكاية الشعبية. لقد أعلن بنفى أن فرضيته سوف تختبر في حالة إذا ما استدعت كل حكاية منفصلة عقد مقارنات بين الحكايات الأوربية والأخرى الهندية، وإذا ما وجد فقط بعض التشابه، فإن الأصل الهندي يعتبر من الأصل. وعندما بدأ بنفى بنفسه في فحص بعض الحكايات



ورغم ذلك، فليس هناك شك في أنهم قدموا خدمة للعلم. إذ إنهم قد ساهموا بقدر غير قليل في تعليم الدارسين كيف يميزون بين الأساطير والحكايات، وهكذا كانوا فعالين في وضع نهاية للأخطاء التي كانت سائدة عن الأساطير في الوقت ما بين جريم وبنفي. فعالم مثل رينهولد كوهلر Reinhold Kohler، الذي وافق بلا تحفظ - في البداية - على نظرية بنفي، كان هو الذي أدرك بسرعة عيوب هذه المدرسة. ولذلك فقد غير نشاطه فوراً إلى العمل التسجيلي (التدويني) فقط، والذي من خلاله وضع الأساس الهام لنظرة أكثر شمولية. وبعض اللغويين الذين لم يتعمقوا في دراسات الحكاية الشعبية تمسكوا - بجمود - بنظرية الأصل الشرقي للحكايات بسبب جهلهم بالمخزون الأوربي من النماذج. وهكذا أصبحوا متاكدين، في رؤيتهم، من أن جزءاً معتبراً من المادة موجود في مجموعات الأمثلة الوعظية الخاصة بالقرون الوسطى، ومن المحتمل أن مادة الحكاية الشعبية التي اهتموا بها فقط هي بالفعل شرقية.

ولكن هذا لا ينطبق على كل علماء اللغة (الفيلولوجيين). ففي دراسته المشهودة عن الفابولات Fabliaux، التي كانت ذاتة في العصور الوسطى، أكد جوزيف بيدي Joseph Bédier<sup>(١٨)</sup>، العالم الفيلولوجي الفرنسي المميز، أن الجزء الأعظم من الفابولات الفرنسية لا نظير له في كل أدب الحكايات الشرقية، وأن تلك التي لها نظير في الحكايات الشرقية كانت أفضل في صيغتها الفرنسية عنها في الشرقية. وقد كان يميل للإبقاء على هذا النوع من الفابولات الهزلية فرنسي الأصل، مع أنه يعترف بأنه لا يمكن إثبات ذلك على نحو حاسم، وأن نفس النمط من الحكاية يمكن أن يظهر على نحو أصيل ومستقل في أي مكان.

ولقد ناقش الأنثروبولوجيون البريطانيون وجهة النظر هذه أيضاً.

ولابد من الاعتراف، إلى حد ما، بصواب أن الفكرة الواحدة والموضوع ذاته ربما يؤديان إلى تأليف سردي متشابه بين الشعوب المختلفة. وهي إمكانية لابد وأن تكون موجودة في ذهن الدارس. ومع ذلك فإن فكرة أن قصتين بموتيفات Motifs فردية أو ذاتية للغاية يمكن أن تولفا على نحو مستقل في أنحاء مختلفة من العالم هي فكرة عبثية. ويمكنني هنا أن أحيل إلى المثال المذكور سابقاً عن الثور والأسد وابن آوى من ناحية، والمرأة العجوز كصانعة للمكائد من ناحية أخرى. فالاتفاق بين القصتين يتأتى من العنصر

كحكاية المساعدين الغريباء (Aa 513) جمع معاً - وكتنويكات على حكاية واحدة بذاتها - عدة حكايات مختلفة، ودون أي علاقات متبادلة بينهما، بل إنها تنتمي إلى أنساق متباينة تماماً، وذلك، لأنها فقط، احتوت على شخصيات ذات صفات غريبة، والتي حتى لم تكن - أي الصفات - نفسها في النماذج القارئة. ولقد اشتق بعض علماء المدرسة الهندية من قصة في الباتشاتانترا عن أسد وثور في صداقة حميمة ويستطيع ابن آوى أن يغرقهما ويحرقهما على بعضهما بفرية - شيطانية - اشتقوا منها حكاية المرأة العجوز، صانعة المشاكل (المحرضة) في بعض الحكايات السويدية المتنوعة المسماة كيتاجرا Kitta Graa والتي تستطيع أن تفرق بين زوج وزوجه لم يستطع الشيطان أن يفرقهما (Aa 1353)<sup>(١٧)</sup>. والحكائتان مختلفتان فيما يختص بتوزيع الأدوار والتفاصيل ولكنهما قائمتان على حقيقة أنه من الممكن أن تفرق بين الأصدقاء بالكذب. هذه الطريقة في إثارة الشجار أو الخصام استخدمت عدداً لا متناهي من المرات في الحياة الحقيقية دون أن يضطر الدساس أو الشرير أن يتعلمها من حكاية أو أخرى. وهذا النوع من المكائد كان قادراً في كل مكان على إيجاد نفس النتائج أو التأثيرات، وربما لذلك ألفت حولها قصص مستقلة تماماً في بلدان مختلفة. إن عبثية اشتقاق حكاية المرأة العجوز كدساسة من الحكاية الهندية عن الأسد والثور وابن آوى يبدو - بين أشياء أخرى - في حقيقة أن الأخيرة (أي الهندية) حكاية أدبية واضحة، حيث أعيدت فيها صياغة الأمور الإنسانية في حكاية خرافية حيوانية بشكل متعمد، وكما حدث في حكايات أخرى مختلفة في الباتشاتانترا. ومن المؤكد أن الذي ألف حكاية الأسد والثور وابن آوى كان عارفاً بقصص ذات شذوخص إنسانية مثل تلك التي في طراز Aa 1353، ولذا فإن هناك نماذج مختلفة لهذه القصص في الهند وبلاد أخرى، وربما هي حكايات مستقلة عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى، فإن ما هو حقيقي في هذه الحالة هو أن هذه الحكاية قد انتشرت بواسطة الراعطين الذين تعلموها من مجموعات الأمثلة الوعظية، وبعضها كان مشتقاً من الشرق وبعضها من الهند. ولكننا في مثل هذه الحالات لن نؤكد بشدة على أن الهند هي بلد الأصل. فاليهود والعرب كانوا على الأقل مؤلفين جيدين للأمثلة، وحكاية المرأة العجوز كدساسة في صيغتها الأوربية لا تبدو معروفة في الشرق أبعد من منطقة العرب، وليس هناك فرصة للبحث عن بلد الأصل أبعد من ذلك.

وهكذا، فقد كانت المدرسة الهندية تمتلك من البداية كلاً من: رؤية غير كافية للمادة التي نظروا لها، ومنهج غير كفء.



الإنسانى العالمى، وهو أن الصداقة أو الحب يمكن أن ينتهى بكذبة أو مكيدة مرتبة من دسّاس. ومن ناحية أخرى، فإن الحبكة القوية للقصة الثانية، مع نوع من التنافس بين الشيطان والمرأة الشريرة على من يستطيع أن يبذر بذور الفرقة والشقاق بين الزوج وزوجه، هى ابتكار فردى، بحيث إن هذه القصة ستكون ملائمة لافتراض علاقة تراثية بين كل التنويعات التى لديها نفس المضمون. وهذا يبدو قوياً أكثر عندما تم إغواء الزوجة لتقص بعض شعرات من لحية زوجها عند العنق، أثناء قيلولته، للتأكد من حبه، بينما أدخل فى روع الزوج أن زوجه وعدت بقطع رقبتة فى هذا اليوم. وكل التنويعات التى لها نفس المحتوى لابد وأن يكون أصلها واحد، وأينما وجدت فى أوربا، فهى فى الغالب اشتقت مباشرة - بدرجة أو بأخرى - من الأمثلة الوعظية.

إن أهمية هجوم بيديه Bédier على النظرية الهندية يتأتى كثيراً من نتائج فحصه لها. فهو لم يتوصل إلى نتيجة ثابتة ومستقرة. ومع الوسيلة الأحسن التى يمتلكها علماء اليوم للوصول إلى المادة المهيأة لهم، فإن إعادة فحص الحكايات الخرافية، ربما يعطى نتائج مختلفة تماماً. ومع ذلك، فقد كان الشئ المهم، جزئياً، أنه أوجد شكوكاً لها ما يبررها فى فرضية لا أساس لها، وأنه قيد نفسه بمجموعة طبيعية محكومة بقوانين مختلفة من تلك التى تنطبق على مجموعات أخرى من الحكايات. وفى هذا الأمر الأخير حظيت الدراسة السابقة بعدم اهتمام فردى. ويمكننى أن أقول بالفعل عن جريم أنه استخدم التسمية العامة «حكاية Märchen» لكل التراث الشعبى، حتى عند التفكير فى حكايات الفانتازيا الخيالية فقط. وعلى أية حال، فقد قام «بنفى» بعزل حكايات الحيوانات كمجموعة مميزة، حيث وجدها مختلفة تماماً فى النوع عن كل الحكايات الشعبية الأخرى، واعتبر - لكل الأسباب غير الكافية - أن هذه المجموعة نشأت فى اليونان وليس فى الهند؛ حيث كانت قصص الحيوانات وفيرة. ولكنه - من ناحية أخرى - حين تعامل مع الباقي من كل المجموعات المختلفة بطريقة جزافية، فقد كان ذلك خطأ حقيقياً. أما «بيديه» فقد تكلم فقط عن الفابولات الهزلية، حتى ولو اعتقد أن الأصل المستقل لنفس الحكاية بين الشعوب المختلفة يمكن تطبيقه على مجموعات الحكايات الأخرى بنفس الطريقة. وعلى أية حال، فقد كانت مساهمته تحذيراً جاداً من طرح فرضيات دون تفكير، أو من جانب واحد، فى شئ متعدد الجوانب فى كل ناحية مثل الحكاية الشعبية. ومع ذلك، وفى الوقت نفسه فقد منع شكه - فى إمكانية الحصول على نتائج

معينة - الدارسين من الاستمرار فى دراسات الحكاية الشعبية، وربما كان هذا هو السبب فى قلة ما أنجز فى فرنسا فى حقل أبحاث الحكاية الشعبية منذ دراسته.

أما الخطوة التالية للأمام فى بحث الحكاية الشعبية، فقد قطعها كارل كرون Karl Krohn مؤرخ الأدب الفنلندى. وقد تعلم من أبيه يوليوس كرون Julius Krohn المنهج الجغرافى الذى طبق فيما بعد على دورة كاليبالا Kalevala - Cycle ونفع نفسه بها فى رسالته التى فحص فيها قصص الحيوان، عن الدب أو الذئب الذى يصطاد السمك بذيله من خلال حفرة فى الثلج<sup>(١٩)</sup>، وقد كانت أول رسالة علمية فى الحكاية الشعبية تنفذ بمنهج علمى حذر. لقد استهدف كرون - بقدر الإمكان - مقارنة تنويعات الحكاية، بل إن كل عنصر صار موضوعاً لفحص نقدى عن قرب. وبالفحص الإحصائى والسيكولوجى لكل التنويعات المتعددة فى جغرافية حدوثها (فى موقع حدوثها)، حاول كرون أن يعيد بناء الصيغة الأصلية للحكاية وأن يحدد موطنها، والذى عيّنه بأنه فى شمال أوربا، لا الهند ولا اليونان كما تخيل «بنفى». وأعلن كرون، أيضاً، أن أى شعب يمكنه إنتاج الحكايات الشعبية.

لقد كانت رسالة كارل كرون علامة فارقة فى تاريخ بحث الحكاية الشعبية، مدخلاً نظاماً صارماً للمرة الأولى. ولقد أوضح كذلك تفصيلات العمل الدقيقة التى ينبغى إجراؤها (تطبيقها) على الحكاية الشعبية قبل أن يكون ممكناً قول أى شئ مؤكد عن موطنها الأصلى، وأن ما هو حقيقى لحكاية واحدة، يمكن ألا يكون ذا حيثية لتطبيقه كبديهية لكل الحكايات الشعبية، ولذا، فقد كان عمله استدعاءً عاجلاً للرزنة العلمية. ولقد فكر أصلاً فى التعامل مع كل قصص الدببة والذئاب والثعالب؛ لكن اضطرابه للتراجع بسبب الوقت والمجال أتاح له نظرة عامة أوسع على مادة متجانسة، مما كان فرصة عظيمة له فى إعداد المادة علمياً.

وما كان مطلوباً من كارل كرون، فى تعامله مع قصص حيواناته، هو نفاذ البصيرة إلى القوانين التى تحكم نوع المادة التى يتعامل معها، والتى هى مطلب أولى (مسبق) لأى بحث علمى. والاحتياج لمثل هذه البصيرة الثاقبة كان أكثر طبيعية فى زمنه. ولم يكن العمل الذى بُذِل - حتى الآن - على الحكايات الشعبية شاملاً بدرجة كافية للدارسين حتى يكونوا قادرين على عمل الملاحظات المطلوبة بمنهج العلم المهتم بأصل وتطور واستعمال وانتشار الحكايات المختلفة. ولذلك فقد كان واضحاً أن على كرون أن يسد الفراغات فى المعرفة



الخاصة بالحكايات حتى ذلك الحين، ثم يتعامل مع الفرضيات التي لم تختبر بعد.

وحتى في رسالته عن الدب (الذئب) والثعلب، فقد قادته مثل هذه الفرضية إلى إنكار ما هو واضح بالفعل من المادة. ففى عنوان الرسالة، وضع الذئب بين قوسين، وذلك لأنه اعتبر أن الدب هو الذى ينتمى للحكاية فى الأصل، وأن الذئب ربما جاء فى بعض التنويعات بدلاً من الدب على سبيل الخطأ. والحقيقة هى أن كل مادة العصور الوسطى دائماً ما جعلت الذئب يظهر كعدو للثعلب الذى يخدعه ويجعله يصطاد السمك بذيله؛ وهو ما ينطبق على كل المواد الروسية والألمانية والبريطانية والفرنسية. وإنما فى اسكندنافيا وفنلندا فقط يأخذ الدب مكان الذئب. ومع ذلك فإن كرون يعتبر أن هذه هى الفكرة الأصلية، لأنه بهذه الطريقة يمكن الحصول على شرح تبريرى لتفسير حقيقة أن الدب لا ذيل له. وقد اعتقد أن هذا هو السبب الأصيل فى تفسير وجود الحكاية من الأصل. فقد أنكر هنا أن الشروح التبريرية لأشكال الحيوانات تكون فى الأغلب هزلية، وأنها غالباً ما توضع فى سياق بحيث تكون ثابتة بشكل قاطع. فمثلاً، أن يفقد حيوان ذيله لى يبدو فشله التام واضحاً، ليس عنصراً نادراً جداً. فهناك حكايات عديدة عن حيوانات مثل الثعالب وبنات أوى والذئاب التى تفقد ذيولها بحادثة ما، لكن ليس هناك أدنى فرصة لافتراض أن الحكاية موضوع النقاش هى فى الأصل عن حيوانات مخلوقة بلا ذيول من أجل تبرير هذه البنية الجسدية. وهناك كل الأسباب التى تستدعى افتراض أن التغير السلالى الفجائى فى الحكاية إنما هو ميل من الحكاء الهزلى إلى جعل التناقض (المفارقة) بين الحيوان القوى والمخادع أقوى تأثيراً من تلك التى بين الذئب والثعلب، ولكى يحصل فى الوقت نفسه على تفسير مضحك لحقيقة أن الدب بلا ذيل. وهذا التغير السلالى فى الحكاية من الذئب إلى الدب حاز السيادة فى المنطقة الفنلندية - الاسكندنافية، لى يصبح النمط المتكيف الوحيد السائد للحكاية هناك. وإذا كان الموتييف motif التبريرى قد أصبح العنصر الأصيل، فإن حقيقة أنه لم يبق فى أى مكان خارج المنطقة الاسكندنافية تصبح غير مفهومة.

لم يستمر كارل كرون فى دراساته عن الحكاية الشعبية، لكنه التزم فقط بمتابعة استموار دراسات والده على الكاليفالا Kalevala. ومع ذلك فقد أقام أسلوباً، من خلال تلميذه أنتى أرني Antti Aarne، الذى طبق ذات المنهج على مجموعة من الرسائل العلمية العميقة الشاملة فى الحكايات الشعبية.

وقد كان إنجاز الرئيسى هو «تقنيات النظم فى نمط الحكاية الشعبية»، والذى عدل ووسّع فى عمل أرني - طومسون «طرز الحكايات الشعبية»، وهو عمل ذو قيمة فائقة فى تدوين وتصنيف طرز الحكاية الشعبية. وهذه القائمة من الطرز هى تصنيف منهجى يجعل من الممكن - عند تصنيف مجموعة من الحكايات - أن تقتبس فقط أو تستشهد بالرقم المنهجى لكل حكاية، وهى أهم دليل إرشادى لمساعدة الدارس.

إن نقاط الضعف فى منهج دراسات الحكاية الشعبية الذى أنشأه كرون وأرني تشكل - كما تم التوضيح من قبل - فى الظروف التى كانت فيها حياة وقوانين الحكاية الشعبية لم تستكشف بعد على نحو كاف. ونقاط الضعف المعرفية فى هذه الموضوعات تحتم تغييرها بافتراضات عملية أثبتت زيفها فيما بعد. ووجهة النظر القائلة بالتوارث - وهى ضرورية - والتى ترى أن الحكايات فى الواقع لم تنتشر فقط فى الخارج، لكنها أيضاً انتقلت بالإرث خلال آلاف السنين، وجهة النظر هذه اختفت تماماً من الأذهان، بينما أصبح مفهوم الهجرة الذى أدخله «بنفى» هو وجهة النظر الوحيدة السائدة. ولابد من اعتبار هذا كنتيجة خطيرة للعقوبة الأحادية.

وقد قاد المصطلح الخاص «التراث الشعبى» - فى أزمان سابقة - إلى الفكرة الرومانسية الخاطئة القائلة بأن هذا التراث ينتمى إلى الشعب بكلية، والذى تم تصوره، وكأنه يتكون فقط من مؤلفى الحكايات. وهذه الفكرة الخاطئة من المفترض، أو ينبغى، أن تركز عليها - بدرجة أو بأخرى - فكرة كرون وأرني عن كيفية هجرة الحكاية. ولقد نفعا أنفسهما بتصويرين لتوضيح هذه الرؤية: التصور الأول هو أن الحكاية تنتشر مثل الدوائر على سطح الماء الهادئ، عند إلقاء حجر فيه. والتصور الآخر هو أن الهجرة تتدفق مثل تيار. ومن الواضح أن كلا التصويرين خاطئ، فهما مؤسسان على افتراض غير صحيح بأن كل شخص يسمع حكاية سوف يحملها للآخرين. وفى الحقيقة، إن انتشار الحكاية غير منهجى أو غير منظم إلى حد كبير. وعدد صغير جداً، فقط، من الحاملين الفاعلين (الإيجابيين) للتراث يتمتعون بذاكرة قوية وخيال خصب وقوى سرد تنقل الحكايات. والتساؤل، فقط، حول من حكى لهم. وبين مستمعهم هناك نسبة ضئيلة، فقط، من القادرين على إعادة تجميع حكاية من أجل أن يحكوها، ونسبة أقل ممن يفعلون ذلك فعلاً. فمعظم هؤلاء الذين سمعوا حكاية وقادرين على تذكرها يظلون حاملين سلبيين للتراث، وهم مهمين لاستمرار حياة الحكاية



بسبب اهتمامهم بسماعها تُحكى مرة أخرى، حيث يظهرون الحامل الإيجابي للتراث - حكاة التراث Traditor - كحكاة أو قاص Narrator جيد، ويطلبون منه أن يحكى. ولكي تنتقل حكاية من موطن الحكاء (القاص) إلى مكان آخر، فينبغى، ليس فقط أن ينتقل بعض الإيجابيين إلى المكان الجديد، بل إن يبقوا فيه مدة كافية لتدريب حكاة للتراث Traditor جديد. وهذا النوع من الانتقال يتواجد فى أكثر الأنواع بعداً عن المنهجية، حيث لا يخضع لأى قاعدة، وليس لديه أدنى تشابه مع نظرية الحلقات التى تنتشر فوق سطح الماء.

ومن فرضيته الخاطئة، تلك القائلة بانتشار الحكايات مثل حلقات فوق الماء، استنتج كارل كرون أنه إذا وجد تراث فى مكانين (أ) و(ب)، فلا بد أن يوجد أيضاً فى كل المنطقة الواقعة بينهما، والاستدلال مستخلص على نحو صحيح، ومع ذلك فهو خاطئ؛ لأن كل المقدمات خاطئة. فعندما أعلن اكسل أولريك Axel Olrik أن الأسطورة القوقازية عن العملاق المقيّد Fettered Giant قد انتقلت إلى الشمال من منطقة القوطيين Goths على البحر الأسود عن طريق زيارة القوطيين لموطنهم الشمالى القديم، اعترض كرون على هذه النتيجة، لأن أسطورة العملاق المقيّد لا بد، حينئذ، وأن تكون قد حدثت فى كل المنطقة المحيطة بروسيا. ولأنها لم توجد هناك قط، فإن انتقالها من منطقة القوقاز إلى الشمال يصبح غير ممكن.

إن أى شخص يعرف أى شىء عن حياة التراث الحقيقية سيكون قادراً بسهولة على أن يثبت خطأ هذا الاستدلال. فالقوطى الراحل، المساعد فى وديان روسيا - بالرغم من أنه كان فى الواقع مضطراً للسفر على شواطئ المتوسط حول أوروبا - لم يكن محتاجاً طوال الرحلة كلها لأن يحفظ فى ذاكرته ما يسمعه من تراث. وربما لم يكن مضطراً للاحتكاك بالشعوب مالكة الأراضي التى يمر بها، بل إنهم أيضاً لديهم لغة لا يعرفها. وحتى إذا تم تبادل الحديث بواسطة مترجم أو بواسطة إشارة، فإنه لا بد وأن يكون حديثاً للحصول على المعلومات الضرورية عن الطريق، أو عن تلك الأشياء التى يحتاج أن يحصل عليها عن طريق المقايضة. ومن المؤكد أنه لن يضع فى رأسه أن يزيد مخزونه من الحكايات أو قصص الأبطال أثناء هذه الإجراءات. وحتى إذا حدث فى مناسبات قليلة، فالأغلب أنه سيكون شيئاً قليل الأهمية لمستمعيه، وبالتالي فلن تعيش الحكاية هناك. وحيث إن المسافر لن تكون له حاجة لاستعمال قصصه التراثية فى طريقه، وليس لديه فرصة ليحكى، فالأغلب أن الفرصة ستأتيه عند وصوله إلى

الشمال. إنه القادم من بعيد، ولذا فسوف يكون م الاهتمام فى الأعياد والتجمعات الأخرى. فسوف يطلب أن يحكى عن كل أنواع الأشياء، وسوف تظهر فى وبتلقائية فرص للحكى، ويحدث انتقال الأسطورة العملاق المقيّد حتى لوكى Loki المنتمى لجنس العمال ولكنه كان على علاقة طيبة بالآلهة حتى حدث الشقاق صعوبات.

وينبغى أن تكون التساؤلات المتعلقة بحاملى التروفرص القص أو الحكى مشكلات من الدرجة الأولى بالله إلى البحث فى الحكاية الشعبية. وإذا تم تجاهلها به الدارسون، بدلاً منها، فرضيات عملية غير أكيدة، فلا بد تكون النتائج خاطئة بدرجة أو بأخرى. ومرة أخرى، فإن الأهمية القصوى أن نقيم التوازن الصحيح بين وجهات النظر القائلة بالتوارث، وتلك القائلة بالانتشار.. بين تقليدية التروصياغات الجديدة.

واعتقد أن وجهات النظر هذه واضحة بنفسها! عندما كتب أرني مقالاته العلمية monographs، فإن أحدا يعارض مقارنة كرون مع الدوائر المنتشرة فوق المياه، رغم «بنفى» قد أدرك بالفعل أهمية العلاقات التاريخية، الشعوب. ولقد دعم كرون وجهة نظره بقوله: إن الحدود تشكل - فى رأيه - مقاومة لانتشار الحكايات الشعبية! سكان الحدود يكونون ذوى لغتين. وسكان الحدود هؤلاء يلعبون - مع ذلك - أى دور هام فى هذه الموضوعات لأن حاملى أو مستقبلى التراث بينهم ليس أعلى منه فى الأمان الأخرى. فالدانمارك لها حدود واسعة مع ألمانيا، وفيها سكان ذوى لغتين، لكن تأثير التراث الألمانى الذى نجده فى الدانمارك يرجع القليل منه إلى مسألة سكان الحدود ذوى اللغتين، ويرجع أغلبه إلى المهاجرين الألمان، وإلى هذا الدانماركيين الذين عادوا إلى بلادهم بعد إقامة طويلة فى ألمانيا. أما السويد، فلديها أيضاً حكايات شعبية من التراث الألمانى، وليس هناك دخل لسكان الحدود فيها، حيث إنهم تعزى بكاملها إلى المهاجرين الألمان أو السويديين الذين عادوا من ألمانيا إلى وطنهم. وفى كلتا الحالتين، ربما كانت التأثير الألمانى يرجع أيضاً - وعلى نحو طبعى - إلى الحكايات التى ترجمت فى كتب الأطفال وكتب الشباب، وبالإمكانية التى ينبغى أن توضع فى الاعتبار فى أى مكان.

والاستعارة metaphor الأخرى، التى استعملها كار كرون لتوضيح طريقة انتشار الحكايات الشعبية، كانت

التيار الذي يتدفق في اتجاه محدد. وأعتقد أنه أخذها - في الأغلب - من المدرسة الهندية. ولقد كان عمله الأول - في الواقع - موجهاً ضد التفكير الأحادي للمدرسة الهندية. لكن تأثير التراث بالشرق كان حقيقة لا يمكن الطعن فيها، وكذا حقيقة أن فرنسا أثرت في أوروبا، جداً، من خلال حكاياتها الخرافية، وبالتالي، فقد اعتبر هذه التأثيرات كتيارات ينبع جزء منها من الهند والآخر من فرنسا.

ولقد كان حرفياً في استعارته هذه. فقد أوضح - كما أسلفنا - أن هناك تيارين من الحكايات الشعبية التراثية المتيا في فنلندا، أحدهما من الشرق حيث ترك بصمة روسية على المخزون الكارلياني من الحكايات، والآخر من الغرب حيث ترك في التراث الشعبي لغرب فنلندا صبغة سويدية. لقد قال لي إنه يبدو أن هذه الحقيقة Fact تقترح قانوناً: «حين يلتقي تياران تراثيان فسوف يختبر كل منهما الآخر».

ومع ذلك، فكل هذا التعليل يبقى قائماً على خطأ. فشرق فنلندا كان تحت السيطرة الروسية لمدة طويلة، ولم يتحد مع غرب فنلندا في دوقية كبيرة إلا في عام ١٨٠٩. ولم تكن تيارات التراث من الشرق ومن الغرب والعابرة في مناطق الصدود ذات اللغتين هي التي تسببت في تشكيل هاتين المنطقتين المختلفتين هكذا في التراث. فالجزء الفنلندي الذي انتمى سياسياً للسويد مثل هذه المدة الطويلة، تم تزويده - في ذلك الوقت - بكثير من الضباط والموظفين السويديين، والذين غالباً ما أحضروا معهم خدماً سويديي الجنسية. أما الجزء المنتمى سياسياً لروسيا فقد استقبل - بطريقة مشابهة - حراساً وموظفين روس. وبين هؤلاء السويديين والروس - الذين جاءوا إلى البلاد لأسباب سياسية - كان هناك كثير من حاملي تراث الحكايات الشعبية. وقد غرس هؤلاء تراث بلادهم من الحكايات الشعبية في فنلندا. وطبقاً لذلك فإن قانون التيارات التي تلتقي يكون خاطئاً كلياً ومؤسساً على فرضية غير صحيحة.

وفرضية أخرى، أكثر طبيعية بالنسبة إلى المراحل الأولى للبحث في الحكاية الشعبية، ألا وهي أن الصيغة الأصلية، للحكاية الشعبية ينبغي أن تكون الأكثر اكتمالاً والأحسن، وأيضاً، الأكثر منطقية. وهكذا، حيثما توجد الصيغة الأكثر أصولية، فسيكون هذا، أيضاً، هو الموطن الأصلي للحكاية. وأحسن الحكايات وأعظمها تكون هي الأكثر شعبية، وتعيش بسهولة أكثر. وبذلك يكون الدارسون قادرين على افتراض أن التنوعات غير الكاملة والفقيرة نسبياً هي نواتج

الانحطاط. وقد كانت هذه هي وجهة نظري عندما بذلت مجهوداتي الأولى في مجال بحث الحكاية الشعبية. ومع ذلك فلم تكن وجهة النظر هذه مؤسسة على خبرة، بل على تخمين وحس فقط. ومهما كانت هذه الحجة معقولة ظاهرياً إلا أنه لابد من وصفها بأنها فرضية غير صحيحة.

والحكايات الشعبية التي ألقت مع قصص الأبطال (أو على أساسها) كنقطة بدء هي حكايات غير قليلة، وحينئذ يكون الأصل - بالطبع - هو قصصه البطل. وربما استمرت قصة البطل على طريقة الحكاية، وربما ابتدع مؤلفو حكايات عديدون امتدادات مختلفة كلياً لنفس القصة. وهناك أمثلة كثيرة على ذلك مثل الحكايات المتنوعة عن المميت الشكور Grateful Dead (508 - 505 Aa). ونواة الحكاية هي أن رجلاً يتكفل بدفن جثة لم تدفن. وأضيف إلى هذه النواة - في مرحلة قصص الأبطال - حدث موافق يعتبر كجائزة للمعروف، والقصة Sagn موجودة بهذه الإضافة في شيشيرو (De divination, 1, 21). لكن هناك مؤلفين متعددين للحكاية استمروا في التأليف - انطلاقاً من القصة Sagn - جاعلين المميت الشكور يدخل في خدمة الشاب الكريم - دون أن يكشف نفسه - ويساعده في مناسبات عديدة، ولذلك ينجح في أن يتزوج أميرة. ويمكننا أن نتخيل أن مؤلفي الحكاية العديدين كانت لديهم القصة Sagn، وهي فقط، التي كانت تحت تصرفهم؛ لكن ربما يكون واحد أو كثيرون منهم قد سمعوا حكاية كاملة وألغوا أخرى بنفس البداية. وإذا كان الأمر كذلك، فيمكن إذن اعتبار القصة الجديدة كتبديل في النموذج، ولكن من الصعب تقرير ذلك على نحو أكيد في حالتهم. ويوجد في الشرق تبديل في بداية حكاية المميت الشكور، فقد هيغت بحيث يفصل أمير بين شعبان وضفدع، ولكن - لكي لا يفجع الشعبان في طعامه الطبيعي - يعطيه قطعة من لحمه هو، وفيما بعد، حين يتحول الشعبان والضفدع إلى الهيئة الإنسانية يأتيان للامير كخادمين ويساعدانه في الحصول على الأميرة بنفس الطريقة الموجودة في حكايات المساعد المميت.

والتشابه بين الافتتاحيتين كبير جداً، لدرجة أنهما لا يمكن أن يكونا مستقلتين إحداهما عن الأخرى. والصيغة الأخيرة المقتبسة لابد وأن تكون تغييراً في افتتاحية حكاية المساعد المميت ولكنه تحول إلى قصص أخرى عن شعبان وضفدع.

والتغيير mutation ظاهرة هامة جداً في الحكايات، وليس من السهل دائماً أن تقرر أي حكاية - بين تلك



الحكايات العديدة المتغيرة عن حكاية واحدة - أنها الأقرب إلى الصيغة الأصلية. وربما يستبدل عنصر أصلى بتغيير جديد ما، لكن التغيير الجديد ربما يستسلم أيضاً للصيغة الأقدم، ويكون غير قادر على أن يعلن عن نفسه لحساب نفسه. وإذا كان العنصر شعبياً بوجه خاص، فإن هذه الحقيقة ربما تغرى العديد من الحكائين لتغييره بعدة طرق.

وكمثال على مثل هذا العنصر الذى يكون شعبياً فى موطنه، حيث يتواجد بعدة تديلات عنصر الـ Hjayninganig المعروف جيداً للمتخصصين فى اللغة والحضارة الألمانية. وهو عنصر مستعار من أيرلندا بواسطة شعراء اسكندنافياً القدماء، وخلال عصر الفايكنج كان هذا العنصر شعبياً فى الشمال، حيث كان مختلطاً بقصة بطل المانى، لكنهما اختلفا معاً، فيما بعد، من التراث الشعبى الشمالى. أما فى التراث الأيرلندى فلزال شائعاً حتى اليوم، وأصبح ملحقاتاً بالقصائد الشعبية الفنلندية Finm - Cycle. وهذا العنصر هو عن منافسة (مباراة) تتجدد دائماً؛ لأن ساحرة تعيد إحياء المحاربين الذين سقطوا فى المعركة فيشنون - فى اليوم التالى - حرباً على الغزاة، وتنتهى المباراة بواسطة بطل أجنبى لا يعود إلى بيته لكى يرتاح بعد النصر؛ ولكن يبقى فى ميدان المعركة انتظاراً للساحرة، ويقاوم سحرها المنوم ويقتلها، وهناك أيضاً تديلات (تغييرات)، إحداها، على سبيل المثال، عن فنلندى يصل إلى بلد العملاقة، حيث عُن قزماً فى بلاط الملك، ويلاحظ أن الملك متعب باستمرار، لأنه يتعين عليه أن ينازل - كل ليلة - عملاقاً لا يستهان به فى نزال فردى. فيذهب الفنلندى إلى القتال بدلاً منه، فيقهر العملاق ثم أباه، وأخيراً أمه التى كانت أسوأ الجميع. أما أى هذه التعديلات المتعددة هو الصيغة الرئيسية لهذه التيمة، فليس هناك أى شك فى أن أبسط صيغة وأقلها تعديلاً فى هذه الحالة - وأجرؤ على القول - هى الأكثر شيوعاً فى أيرلندا والأكثر أصولية.

ومثل آخر هو حكاية سندريللا. ويحكى سترابو كيف أن رادوبيس - الفتاة الجميلة فى مصر - قد فجعت وهى تستحم بفقد حداثها، إذ خطفه أحد النسور وطار ليلقى به فى حجر الفرعون الذى قرر أن يتزوج الفتاة صاحبة الحذاء، ويجعل كل النساء يجربن الحذاء حتى يعثر على رادوبيس. وهذه واحدة من أقدم التسجيلات لحكاية سندريللا، ونحن نشعر بالمفاجأة لعدم وجود الفصل الخاص بحفل الأمير الذى رآها فيه وقتنته، وكيف فقدت حذاءها أثناء إسراعها للعودة إلى البيت. ونحن نتساءل ما إذا كانت هذه صيغة محرفة وناقصة أم لا؟ الأمر الأكثر منطقية أن تقع فى الحب مع شخص رآته

عن أن تقع فى الحب مع شخص لم تره<sup>(٢٠)</sup> كما أن الفصل الخاص بالحفل غير موجود فى أقصى الهند أيضاً، حيث يحمل نسر الحذاء بعيداً ليسقطه فى حجر الملك، ولابد وأن نعتبر أن الصيغة الأبسط والأقل منطقية هى الصيغة الأصلية، وفيما بعد، فى مكان ما، طورها أحد مؤلفى الحكايات بإضافة الفصل الخاص بحفل الأمير، وهذا الفصل الإضافى ساد فى كل مكان. أما فى ضواحي المنطقة، فى أقصى الهند. على سبيل المثال، أو فى التسجيل القديم جداً الذى دون فى مصر، وهى بلد آخر على هامش المنطقة، فقد بقيت الصيغة الأكثر بساطة. وحقيقة أن الصيغة الأصلية التى بقيت فى ضواحي المنطقة التى انتشرت فيها الحكاية لا تعنى - مع ذلك وببساطة - أن أحد هذين البلدين يجب أن يكون الموطن الأصلى للحكاية. ففى مكان ما على حافة المنطقة، أو فى مكان آخر بعيد أو معزول، ربما بقيت الصيغة الأقدم والأكثر أصالة؛ لأن الصيغة الأحدث والأحسن لم تبعد كثيراً جداً، ولا يمكننا أن ننزل أين ألف الفصل الخاص بحفل الأمير، لأن كل حكاة للصيغة الأقدم سوف يطور ترجمته بمجرد أن يسمع الإضافة الجديدة، فيجدها مثيرة كما هى وأكثر منطقية أيضاً، وبالتالي، ففى هذه الحالة لن تعطى الصيغة الأصلية أى مؤشر عن الموطن الأصلى لها والذى تلائمه. فالنسر الذى يسقط الحذاء فى حجر الفرعون هو تنويع تعديلية عن الطائر الذى يسقط شعر المرأة الذهبى فى حجر الملك، وينتج عن ذلك أن الملك يرسل بطل الحكاية ليجت من الجميلة صاحبة الشعر. وهنا ينبغى دراسة حكاية سندريللا فى ارتباطها مع النماذج العديدة لها، وما إذا كانت التيمات الافتتاحية - سواء الشعر أو خصلة منه - لها علاقات تعديلية مع تيمة النسر والحذاء. إن النماذج المختلفة لحكاية بهذا القدر من التعديلات فى تيمات الافتتاحية توضح قليلاً هذا الموضوع.

ويمكننا أن نأخذ مثلاً ثالثاً من حكاية الهروب السحرى المذكورة آنفاً. فمن بين المهام الشاقة، التى حددها الغول للبطل، سقط أحد هذه المهام من كثير من التنويعات الأوربية للحكاية. ففى أيرلندا وكل أوروبا الغربية مثل فرنسا وأسبانيا، يطلب من البطل أن يجلب بيضة من فوق قمة شجرة تصل للسحاب، وجذعها ناعم كالزجاج. وتشير عليه ابنة الغول - التى ساعدته فى مهامه السابقة - بأنه ليس هناك حل سوى أن يذبحها ويستخلص كل عظامها من جسدها ليستخدمها فى التسلق؛ لأنه إذا وضعها على جذع الشجرة فسوف تصبح دعامات يضع عليها قدميه ويتمكن من



الصعود، وينبغي عليه أثناء نزوله أن يأخذ العظام معه ثم يلقيها في البحر، وحينئذ سوف تعود إلى الحياة مرة ثانية؛ لكنه ينسى مفصل أصبعها الصغير في أعلى الشجرة. وهذا المفصل المفقود من جسدها، والذي يسبب الكدر، يتحول إلى أفضل مهامه الأخيرة<sup>(٢١)</sup>.

هذا الفصل غير موجود على الإطلاق في أى من التنويعات المدونة لأكثر من أصل شرقي، ولكن بسبب وحشيته الساذجة فهو شعبي جداً في أكثر أماكن غرب أوروبا ميجاليتكية. ففي أسبانيا دونت صيغة أخرى لنفس الفصل: يجب على البطل أن يجلب خاتماً من قاع البحر، ومساعدته تشير عليه بوجوب قتلها، وأن يملأ إناءً بدمها ويملا آخر بلحمها وأن يلقي بكليهما في البحر. حينئذ ستتحول إلى سمكة تجلب له الخاتم من القاع، ثم تعود فيما بعد إلى هيئتها الإنسانية. ومن الواضح - برغم عدم التشابه في نواح أخرى - أن التيمتين هما تعديلات لواحدة؛ لأن هذا الفصل ليس فقط يقع في نفس المكان في بناء الحكاية، بل إنه أيضاً يتضمن قتل الفتاة وعنصر إلقائها في البحر. وفصل الخاتم أقل منطقية؛ حيث إن ذبحها مفسر أفضل بواسطة الظرف الذي تكون فيه عظامها مطلوبة لصنع درجات سلم، ولكن من غير المفهوم لماذا يكون هذا الإجراء ضرورياً لكي تتحول إلى سمكة. والواقع أن التدوين الأسباني له نظير في أيرلندا وآخر في البلقان وآخر في ساموا؛ حيث سجلت في صيغة قصة شعرية بطولية قديمة، ووجدت هناك قبل وصول الأوربيين. وبالتالي فسوف أتمسك برؤيتي لهذه الصيغة باعتبارها صيغة بدائية جداً للفصل موضوع النقاش، حذفت فيما بعد في الجزء الأكبر من المنطقة، لأنها بدت غير منطقية، أو وحشية وغير ضرورية. وفي أوروبا الغربية أحضر شخص ما التعديل الخاص بالشجرة، ربما كان هذا له صلة بتيمة جبل الزجاج المتضمنة في حكاية كيوييد وبسبب<sup>(٢٢)</sup>. وهذا التعديل حل تماماً، في الأغلب، محل التيمة الأقدم. ففيما بعد أصبح لتيمة الخاتم في قاع البحر نظائر كثيرة وخاصة في تراث البحر الأبيض، ولكن بحلول مختلفة للمشكلة. فالخاتم يعثر عليه في إحدى السمكات التي يتم اصطيادها، أو تحضره سمكة أو ضفدع أو طائر برمائي على استعداد للمساعدة.. إلخ<sup>(٢٣)</sup>. وإذا كان الأمر كذلك فإن الصيغة الأصلية لا تشير إلى موطن الأصل. وينبغي افتراض أن الحكاية قد وصلت ساموا في نهاية رحلتها الطويلة جداً، لكن لا بد وأن تكون قد تركت بلد الأصل قبل أن يقوم أى شخص بالتعديل الخاص بالشجرة، وبالتأكيد أيضاً قبل أن

يهجر الفصل كله ويُستبدل بشيء مختلف تماماً، كما هو الحال في الكثير من التنويعات المدونة شرق خط الطول الخامس، شرق جرينتش.

وفي كثير من الحكايات هناك عدد كبير من التعديلات التي أدخلت - بدرجة أو بأخرى - طبقاً لذوق الحكاء الفردي، أو ابتكرت بهدف تقديم شيء ما جديد. وحكاية قلب الغول (الشيطان) في بيضة (Aa 302) لديها تنويعات كثيرة للنماذج التعديلية، كل حسب منطقة انتشاره، ولكن من الواضح أن جميعهن من نفس النموذج. وهناك أيضاً تعديلات أدخلت مُستهدفة طبقة اجتماعية معينة، فمن بعض الحكايات - على سبيل المثال - هناك تعديلات خاصة للبحارة وللجنود، أدخلت طبقاً لذوق المستمعين المهتمين بمثل هذه الحيل الجذابة، فجعلت البطل بحاراً أو جندياً على التوالي.

لقد ألزمت نفسي، عند الحديث عن التعديلات بالتغييرات الأكثر شمولية، الناتجة عن إعادة التكوين العمدية. وكثير من التعديلات الجيدة أدخلت بطرق مختلفة. وكل مستقبل لحكاية تراثية سوف يُدخل دائماً بعض التغييرات في بعض التيمات، وجزء من هذه التغييرات يتم بسبب ضعف الذاكرة، وجزء آخر لجعل القصة تتوافق أكثر مع رؤاه وأذواق سامعيه أو لتتلاءم مع التيمات الأخرى في الحكايات الأخرى التي يعرفها. وهذا حقيقي، وبالأخص، عندما يتعلق بتييمات الحكاية. فإذا كان لمنطقة ما حكاء جيداً، أو قُرأت فيها مراراً بعض كتب الحكايات، فمن الممكن بالتالي أن يوجد كثير من الأشخاص الذين يحكون شفاهة أو يدونون على الورق نفس الحكاية بتغييرات فردية توافقه. وهذا لا يعني أن كلاً من هؤلاء الناس قد تلقى تراثه من حكاء تراث Traditor منفصل خاص به، كما حدث وافترض لتوضيح هذه الحقيقة<sup>(٢٤)</sup>.

وهناك تبديل آخر حدث في محتوى الحكاية عن طريق التكيف Oicotypification، والذي يتكون من توحيد معين للتنويعات داخل منطقة ثقافية أو لغوية بذاتها، من أجل عزلها عن المناطق الأخرى. وربما يتكون من ظرف أن تغييراً واحداً هو الذي ساد على باقى التغييرات ليصبح هو النموذج المتكيف في المنطقة المعنية. والتكيف يأخذ - كقاعدة عامة - وقتاً طويلاً، وبالتالي فلن يوضح ذاته في كل الحكايات الشعبية<sup>(٢٥)</sup> وسوف أستخدم بمثال أو اثنين.

فحكاية الأوديسات والبوليفيموس (Polyphemus)، جمع بوليفيم وهو عملاق ذو عين واحدة وقصته معروفة - المترجم) انتشرت في كل أوروبا، وغالباً ما تحتوى على فصل غير



موجود فى الأوديسا. فحين يخرج الرجل من عرين العملاق فإن الأخير يكرمه بهدية الضيافة، وعندما يأخذها فإنها تلتصق به، وتظل تصرخ كاشفة للعملاق عن مكانه، وعندما يكاد العملاق أن يمسكه يضطر الرجل لقطع أصبعه أو يده؛ ليتخلص من الهدية ويستطيع الهرب. وفى تنويعات أوروبا الغربية، وبالأخص فى التنويعات الكلتية (Celtic). والكتيون هم سكان بريطانيا الأوائى. المترجم) هناك دائماً موضوع الخاتم الذهبى، أما فى تنويعات أوروبا الشرقية فهى صولجان أو عصا أو فأس من الذهب. والنموذج المتكيف يظهر بالتالى فى نموذجين متكيفين مختلفين، أحدهما بخاتم والآخر بسلاح. ومن الصعب القول أيهما هو الأصل؛ ولكن لا بد وأن يكونا قد اشتقا. من مصدر عام. المحتويات التى تم تثبيتها بطريقة مختلفة شيئاً ما. ويمكننا أن نتساءل عن الزمن الذى تواجد فيه النمط الرئيسى العام، وهو منهج ذو رؤية خاصة بالبحث الدراسى المحدود manographic فقط. ولكن لا يمكن الحصول على المعرفة الضرورية عن طريق هذا النوع من البحث؛ إذ يتأتى ذلك فقط عن طريق البحث الشامل فى كل مخزون الحكايات فى سياقاتها الطبيعية. فالمنهج System الطبيعى الذى يجمع هذه الأنماط، باعتبارها مرتبطة جداً مع بعضها البعض، فيوضح بالتالى بعضها البعض كما هو مطلوب، هذا المنهج تكون له أهمية عظيمة لهذا العمل. والعمل التدوينى المستمر سيكون بالطبع ضرورياً أيضاً.

ورأى كرون وأرنى فى دراسات monographs الحكاية الشعبية مهمة فورية ينبغي أن ينجزها العلماء، ومع ذلك، فلم يكن ممكناً. بواسطة مثل هذه الدراسات المحدودة mono-graphs. حل أهم مشكلات البحث فى الحكاية الشعبية، ولم تجذب هذه الدراسات سوى اهتمام ضئيل. وكقاعدة عامة، فقد ألزم الدارسون أنفسهم باستعمال هذا النوع من الدراسات فى عملهم الأول. والحقيقة أن أى طالب يستطيع. دون معرفة مسبقة. أن يجمع المادة المتنوعة لمثل هذه الدراسات المحدودة manographs من الكتب المتاحة الآن. وبمجرد أن يتم جمع المادة يمكنه بالطبع تصنيفها جغرافياً، وأن يخرج الأنماط،... إلخ. وإذا لم يكن ملماً أو عارفاً بماهى الاهتمام الخاص لهذا العلم، وأيضاً بحياة الحكايات والقوانين التى تحكمها، فسوف تكون النتيجة غير هامة. هذا على الرغم من أن تجميع المادة دائماً ما يعطى بعض النتائج الجديدة.

وعند مواجهة مهمة إعداد دراسة monograph لحكاية شعبية، فحتى العالم اللغوى المتمكن، غير الغارق فى مشاكل

التراث، سوف يكون فى الأغلب معاقاً مثل رجل جديد على الميدان، بصرف النظر عن أن تدريبه الفيلولوجى ربما يمكنه من اختيار موضوعات أكثر إثارة للاهتمام لكى يخضعها للفحص. فهو لن يأخذ. كيفما اتفق. رقماً ما لطراز من طرز أرنى. طومسون، ولكنه سيفضل حكاية ذات اتصال واضح مع إحدى الأساطير، أو قصص القديسين أو الحكايات الخرافية أو ما شابه، حيث يستطيع أن يجذب الاهتمام؛ لأنه يعرف أن هناك رغبة بين الدارسين لإلقاء الضوء على المنابع التراثية للحكاية. ومع ذلك فهو ينسى أن التراث الشفهى محكوم بشيء آخر غير الشعب الذى ينتمى إليه. وفى الأغلب الأعم نكون متمسكين بالتفكير فى الفترة البعيدة، حيث كان الكلتيون Celts والسلاف يعيشون جنباً إلى جنب بالقرب من الجبال الكارباتية Carpathian mauntains.

ونحن نصدف بنفس الفكرة عندما نرى كيف أن تغييراً فى حكاية قلب الغول (الشيطان) فى بيضة (Aa 302) (٣٦) قد انقسم إلى نمطين متكيفين: أحدهما سلافى والآخر كلتى Celtic. فى النمط السلافى، يفوز الأمير بالأميرة التى تعطيه كل المفاتيح محذرة إياه ألا يفتح باباً معيناً. ومع ذلك فهو يفعل وعندئذ يجد فى الحجرة غولاً، أو عملاقاً مقيداً إلى الحائط أو موضوعاً فى برميل معلق عليه. ويطلب الغول ماءً والبطل يعطيه إياه. ولكن عندئذ تنكسر السلاسل أو البرميل ويهرب الغول بالأميرة ويختفى. والفصل الموازى فى النمط الكلتى المتكيف لنفس التغيير يجعل البطل يمر. فى طريقه لقتال ثلاثة عمالقة. برجل عارٍ مربوط إلى شجرة ويطلب منه أن يحرره. ويرفض الأمير طلبه مرتين، ولكنه يحرره فى الثالثة. عندئذ، وفى الوقت نفسه، يجد الأمير نفسه عارياً ومقيداً إلى الشجرة، والرجل الذى تحرر يهرب بالأميرة. ومن الواضح أنه يوجد هنا نمطان متكيفان مختلفان لنفس التغيير. وعندما تأخذ الحبكة مجرى مختلفاً، فإن ذلك يرجع إلى حالة أن كلا النمطين قد تطور بشكل مستقل لفترة طويلة، ودون أى تجديد للصلة التراثية.

كل هذه الأسئلة عن حاملى الحكاية التراثية، وعن الحالات التى يكون فيها التراث مستعملاً ويمكن نقله، وعن التغييرات التى يمكن أن تحدث بواسطة أنواع مختلفة من التحول والتكيف التمييزى Oicotypification، هى أسئلة طبيعية؛ للثقل العظيم لدراسة علمية للحكاية الشعبية، ونتائج مثل هذه الدراسة لا تستطيع. حتى بأحسن المناهج. أن تكون صحيحة إلا إذا أسست على معرفة صحيحة بحياة الحكاية الشعبية والقوانين التى تحكمها. وعندما أنشأ كرون



منهجه، لم تكن المعرفة الضرورية متاحة، وقد توصل إلى قوانين مختلفة عن تلك التي تنطبق على الأدب المكتوب، فقد اعتاد على تحديد تاريخ الإنتاج الأدبي من أقدم مخطوطة (محفوظاً) بها (هذا الإنتاج)، أما هنا فليس ثمة سبب يدعو إلى تخمين ما إذا كانت المخطوطة الأقدم نسخة من مخطوطة مفقودة لعصور أقدم أم لا.

إن الحكايات وقصص الأبطال الشعبية التراثية أكثر إهمالاً للزمن من إشارات، والعالم اللغوي philologist غير الملم بطبيعتها الحقيقية سوف يقع بسهولة في الاستدلال الخطأ القائل بأن أول تلميح (أو ظهور) في الأدب لقصة بطل أو حكاية، فهو في الأغلب مشتق مباشرة من النموذج الأصلي للحكاية المعنية، وبالتالي يعتبرها أقدم في الزمن بعدد أو عقدين. وهو لا يظن في إمكان أن الرواية المعطاة في مصدره المكتوب ربما كانت جزءاً منحولاً أو زائفاً، بالضبط مثلما توجد تنويعات جيدة ومنحولة في أن واحد بين التسجيلات المدونة في هذا المجال بواسطة علماء اليوم، مثلما كانت الحالة دائماً بالطبع. فليس لديه معرفة كافية بعادات الشعوب العامة في التفكير والتعبير عن أنفسهم، وليس لديه معرفة بالرخصة الممنوحة للحكاكين الشعبيين فيما يخص تطور التيمات الثانوية قليلة الأهمية للحبكة الرئيسية. وهو، بالإضافة إلى ذلك، غالباً ما يعطي أهمية كبيرة للتفاصيل التي تكون لاصلة لها بالفحص النقدي للموضوع.

ولتوضيح هذا سوف أعطي مثلاً أو اثنين. فأول مؤشر لوجود حكاية الهروب السحري (Aa 313) موجود - كما ذكر من قبل - في حكاية الأرجو نوتس. ولا يمكن أن نعتبر أن هذا يمثل الحكاية الأصلية بأى شكل أكثر مما يمثل التسجيل المدون في ساموا للأغنية الشعبية الساموانية عن البطل سياتي Siaty (٢٧)، والتي دونت في بداية القرن التاسع عشر. والحكاية البطولية الإغريقية تتكون من اندماج ثلاثة أنماط متميزة للحكاية على الأقل، كما أن الفصول الأصلية حلت محل بعضها جزئياً، وهذه حقيقة تقلل من أصالتها. بالإضافة إلى ذلك، قام الشعراء الفنيون بإدخال تعديلات Remodeled في أماكن كثيرة منها، وأبعدوها عن المحتويات والصيغة الأصلية للحكاية. بالإضافة إلى أننا تمكنا من تحديد بعض السمات - كسمات أصلية فعلاً - من بين أشياء أخرى تتفق تماماً مع الرواية الساموانية بالمقارنة مع كل التنويعات الأخرى. والتنويع الهامشية في ساموا تعطينا - في أكثر من مجال - معايير جيدة لتحديد الصيغة الأصلية للحكاية، بالرغم من أن ساموا لا يمكن أن تكون موطنها الأصلي (٢٨).

ومثال آخر في الحكاية المصرية القديمة عن الأخوين، والمذكورة من قبل؛ إذ لكونها تتألف من نمطين للحكاية اتحدا ليشكلا نمطاً واحداً، فإنها تساعد الباحث في تحديد كثير من الملامح أو السمات المتضمنة في كل منهما باعتباره أصيلاً. وبالاندماج التام اختفت سمات هامة من كل منهما وحلت محلها أجزاء من كل منهما. والتسجيل المصري القديم ليس بكليته الصيغة الأصلية لأي من الحكايتين اللتين خرج منهما. فإذا فحصت حكايات هذه المجموعة بواسطة عالم لغوي دونما معرفة حميمة ببحث الحكاية الشعبية - وقبل اكتشاف البرديات المصرية - فسوف يحدد بالتأكيد تاريخ الحكاية ببعض العقود قبل تأليف كتاب الشاب الروسي الذي يحتوي على أقدم تسجيل أوروبي للحكاية، أو ربما صنفها ببساطة على أنها هندية.

إننى أوضح هذا بمناسبة الطلب الواقع على بحث الفولكلور من الدوائر اللغوية في السويد، والذي سيكون (أى البحث) لغوياً صرفاً، مما يتطلب فقط إثبات أن كاتبه لا يفهم على الإطلاق كم هو هام بالنسبة إلى الأمور التراثية أن تكون مدروسة طبقاً لقوانينها الخاصة. ولا زال أسوأ شيء هو الاقتراح القائل بأن بحث الحكاية الشعبية ينبغي أن يكون اسكندنافياً، وليس مقارناً. ومثل هذه العقلية الوطنية الأحادية جربت فعلاً، ولم يكن لها أى أهمية أكثر من كونها تحذيراً.

ومن ناحية أخرى، فمن الواضح أن التعاون بين علم اللغة ودراسة الفولكلور ذو أهمية قصوى، فعلماء اللغة يستطيعون إنتاج كثير من المواد ذات القيمة العظيمة لبحث الفولكلور، كما تم إثباته من الأدب القديم - كما أظن - في الأمثلة المذكورة. لكن المادة الشفهية ليست أقل أهمية لوضع محتويات المصادر القديمة في الحياة الكاملة التي تنتمي إليها، ولسد العجز في حالتهم التي غالباً ماتكون ناقصة وفاسدة.

لقد كانت فكرة كارل كرون، تلك القائلة بأن كل نمط حكاية منفصل ينبغي أن يعامل بدراسته دراسة علمية خاصة به، وفيما بعد يبدأ «البحث المناسب للحكاية الشعبية». وقد أثبتت المحاولة المخلصة أن البحث المناسب للحكاية الشعبية ينبغي أن يكون موجوداً قبل أن يكون التعامل مع كل أنماط الحكاية ممكناً بوقت طويل، وينبغي أن تكون هذه الدراسات مباشرة؛ بحيث تكون الاستقصاءات فيها أكثر إثارة للآخرين - واللغويين منهم في المقام الأول بالطبع، هؤلاء الذين ينبغي إقامة التعاون المشترك معهم - عنها بالنسبة إلى الفولكلوريين المحترفين.



وهنا كان عمل أكسل أولريك ومولتكى موى<sup>(٢٩)</sup> Molt-ke Moc ذا أهمية استثنائية بأبحاثهما فى القوانين الأساسية للتراث، فهو عمل مؤسس على رؤية عميقة وشاملة للحكايات الشعبية وقصص الأبطال، وعلى دراسات لحيوات هذه الحكايات والقصص فى التراث. وهذا العمل قام - بالطبع - على مناهج مختلفة كلية عن تلك المطبقة فى الدراسات العلمية monograh، ومن الضرورى أن تدرس الحكايات الشعبية ليس طبقاً لأنماطها فقط، وإنما، وفوق كل شيء، فى مجموعات، وبذلك تكون دراسة النمط الفردى مرتبطة بدراسة كل الأنماط المنتمة إلى نفس المجموعة الطبيعية. وهذا يجعل احتياجات الباحث للمصادر أكثر مما يكفى لدراسة علمية محدودة من النمط القديم. وهنا يكون

التعاون المشترك بين أكبر عدد ممكن من الباحثين مطلوباً وأخيراً، وفى هذا الصدد، هناك احتياج هام، ألا وهو دولى على نطاق واسع يبدأ لهذا الغرض.

وإذا كنت قد أوضحت التميز بين المناهج الفيلولوجية (اللغوية) وتلك الخاصة ببحث الفولكلور، والافتقار إلى الأدب من جانب اللغويين، الواضح فى تفكيرهم فى الب الفولكلورى، فإننى أريد فى الوقت نفسه أن أعبر عن شكرى للاستاذ آرثر كريستنسن لفهمه العميق والمتعاطف لدراسة الفولكلور، وللعمل القيم الذى أنجزه عن الملاحم البطولية الإيرانية، بالإضافة إلى الحكايات الشعبية الشرقية والغربية ولذا فهو مثال حى للنتائج الجيدة التى يمكن إنجازها بالجمع بين البحث الفيلولوجى والحكاية الشعبية<sup>(٣٠)</sup>

## الهوامش

- ١ - النموذج أو النمط المتكيف @icotype، اصطلاح مأخوذ - كما سيوضح النص بعد - من علوم النبات. وهو يعنى شكل خاص يتخذه كائن حى ما عندما يعيش فى وسط محدد، مثل: جبل أو شاطئ بحر أو تجمع سكانى مدنى، وقد استعاره سيدوف لتوضيح التكيف الذى يحدث للفولكلور عندما ينتقل من بيئة أو مجتمع إلى آخر.
- ٢ - المارشن märchen المسمى يستخدم فى السويدية ليقابل مصطلح tale فى الإنجليزية كما سيوضح النص فيما بعد.
- ٣ - Schimärenär Chen هو المصطلح السويدى الذى احتفظ به النص.
- ٤ - Sagn - وفى الإنجليزية Saga، هى قصص الأبطال ذات الأصل الواقعى والتى تتحول إلى قصص أسطورية.
- ٥ - الأسطورة Fabulation، أى إضفاء الطابع الأسطورى على الأحداث.
- ٦ - نسبة للأسطورة.
- ٧ - تيل إيولنسيجيل، بطل أسطورى هولندى، تقترب قصته (فى الواقع والأسطورة) من قصة البطل السويسرى وليم تيل.
- ٨ - المقصود أن هذا العدد من Festschrift قد صدر لتكريم فون سيدوف.
- ٩ - الأخوان Grimm هما يعقوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) اللغوى والكاتب الألمانى الذى أسس الفيلولوجيا الألمانية، والذى جمع مع أخيه وليم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) عدداً كبيراً من القصص الشعبية الألمانية.
- ١٠ - لقد درس فون سيدوف نفسه هذه القصة المهمة، التى اكتشفت فى بردية مخطوطة عام ١٨٥٢. وأحد العناصر الرئيسية فى هذه القصة هو عنصر زوجة بوتيفار، ذلك العنصر الذائع الصيت، وفيه يقاوم الأخ الصغير محاولات زوجة الأخ الكبير لإغوائه، فيتهم كذباً فيما بعد من نفس المرأة بمحاولة إغوائها. ومن أجل ملخص واف للقصة وقائمة بعناصرها المكونة الرئيسية انظر ستيت طومسون، الحكاية الشعبية (نيويورك، ١٩٤٦، ص ٢٧٥ - ٢٧٦).
- ١١ - جراند فيج - الليكيد، ايفنتير (١٩٢٤)، رقم ٥. Grundvig- Ellekilde, Eventyr (1924), No. 5. العلاقة بين العنصر رقم J2411.3، وهو عنصر التقليد غير الناجح للإنتاج السحرى للطعام فى نموذج الحكاية رقم 552B، ويوجد هذا العنصر بشكل بدائى فى النرويج والسويد، وبين العنصر رقم J2425، وهو عنصر الضيف الملهوف، والذى يعد واحداً من أكثر نماذج الحكايات الشعبية الهندية الأمريكية انتشاراً، وفيه لا يستطيع أحد المحتالين أن ينتج طعاماً بشكل سحرى حين يقلد مضيفه، والعلاقة بين العنصرين غير واضحة تماماً. ويقترح فون سيدوف هنا قانون الانتشار. أما ستيت طومسون، فى «الحكاية الشعبية» (نيويورك، ١٩٤٦)، ص ٥٦، رقم ١١. فيقترح تعدد مصادر تكوين الحكاية Palygenesis (الحررة)
- ١٢ - «الهروب السحرى» تقع تحت رقم 313 فى طرز الحكايات، وأبرز عناصرها هو العنصر رقم 672 D، الذى يسمى معوقات الهروب؛ حيث يلقي الهاربون بأشياء ما خلفهم، فتتحول بطريقة سحرية إلى معوقات فى طريق مطارديهم. وهذا العنصر ينتشر فعلاً فى كل أنحاء العالم. (الحررة)

- ١٣ - الثقافة الميغاليتيكية megalithic Culture، نسبة إلى عصر من العصور القديمة، وقد تميزت باستخدام الأحجار الضخمة الغلف دون تشذيب، أو بقليل من التشذيب. وهي عموماً فترة من فترات العصر الحجري. (المترجم)
- ١٤ - للتأمل الرجيز في بعض عناصر الفولكلور في حكاية أرجو نوتس، المكتوبة بالإنجليزية انظر: ستيت طومسون، الفولكلور، ص ٢٨٠. (المحررة)
- ١٥ - عنصر رقم D 361.1، الفتاة البجعة، موجود كمدخل لعدد من طرز الحكايات المختلفة، فعلى سبيل المثال طراز رقم 400: الرجل الباحث عن زوجته المفقودة، وطراز 465: الرجل الذي يضطهد بسبب زوجته الجميلة. وجوهر هذا العنصر هو البجعة التي تحول نفسها إلى فتاة. وفي ترجمات (روايات) كثيرة، يستطيع شاب صغير أن يمسك الفتاة بسرقة ملابسها كبجعة أثناء سباحتها (عنصر K 1335). وفي مقال صغير شامل يتفق أ. ت. هاتو Hatto مع فون سيدوف في رفض نظرية المغالين في الأصل الهندي المقترحة من قبل هولمستروم Holmström. ويقترح هاتو أصلاً بدلاً ممكناً للحكاية في منطقة القطب الشمالي والمناطق المحيطة بها، وهذا الافتراض مؤسس جزئياً على نماذج التوزيع الجغرافي وهجرات وتوالد البجع والأوز والكركي. انظر: «الفتاة البجعة»، حكاية شعبية ذات أصل شمال أسيو أروبي؟، نشرة مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، جزء ٢٤ القسم ٢، ١٩٦١، ص ٣٢٦ - ٣٥٢. (المحررة)
- ١٦ - من أجل نموذج مبسط في دراسة هذه المجموعة الأدبية الهامة من الحكايات الشعبية. انظر: دومينكو كومباريتي، أبحاث في كتاب السنديباد (لندن، ١٨٨٢)، ووليم كلوستون، كتاب السنديباد (جلاسجو، ١٨٨٤)، وكيليس كومبل، سبع قصص للأبطال الأسطوريين (بوسطن، ١٩٠٧).
- ١٧ - ويقول جيردمان - 1941، ليس هناك علاقة وراثية واضحة بين العنصر K. 2131. 2 حيث يجعل ابن آوى الحقود الأسد يشك في صديقه الثور، وبين العنصر K 1085 حيث توقع امرأة عجوز بين زوج وزوجه عن طريق قص بعض شعرات من لحيته، طراز الحكاية 1353 المرأة العجوز كصانعة للمشاكل. ومرة أخرى يظهر التساؤل ما إذا كان هذا النوع من التوازي غير التام يعزى إلى تعدد مصادر التكوين أو إلى الانتشار من مصدر أو منبع أساس عام؟. (المحررة)
- ١٨ - جوزيف بيديه، القصص الخرافية «الفابولات» (باريس، ١٨٩٥)، وهناك دراسة أكثر حداثة، انظر برنيكروغ Per Nykrog القصص الخرافية (كوينهاغن، ١٩٥٧). (المحررة)
- ١٩ - طراز رقم (٢) للحكاية لدى أرني - طومسون: الذيل الصياد.
- ٢٠ - Aa 510 [أنا بريجيتا روث، عائلة الفولكلور السويدية الرائدة والمعاصرة، قامت بعمل دراسة شاملة عن هذه الحكاية المعروفة تماماً. انظر: سلسلة سنديريلا (لوند، ١٩٥١). ولابد من أن نتذكر أن مفهوم «الوقوف في الحب» هو نسبي ثقافياً. فالفكرة ليست موجودة في كل الثقافات. وبالإضافة إلى ذلك، فالزيجات في أجزاء كثيرة من العالم كانت (ولا زالت) ترتب بواسطة عائلات الزوجين وليس بواسطة أصحاب الشأن أنفسهم. وفي بعض أجزاء آسيا اليوم لا زال شائعاً بالنسبة إلى من في سن الزواج أن يتزوجوا دون أن يروا العروس غير مرة واحدة لأجل الزواج. وهكذا، إذا لم يضطر رجل أن يرى فتاة فإنه لابد وأن يتزوج (وهذه بالطبع حالة خطبة الأطفال). وتيمية النسر الذي يحمل الحذاء إلى الفرعون لا ينبغي أن نعتبرها صيغة محرفة أو ناقصة. فالنسر، مثل الخاطبة المحترفة، تصرف كوسيط مصرح له. (المحررة)
- ٢١ - والمهمة هي أن يتعرف على الابنة المساعدة من بين أخواتها الذين يشبهونها تماماً. وهذه المهمة (موتيف رقم H 161: التعرف على شخص متحول بين أقرانه المتشابهين) يتم إنجازها بسهولة نسبية بسبب الفصل المفقود (موتيف رقم H 57. 1. التعرف على شخص معاد إلى الحياة عن طريق عضو مفقود). وهناك تيمات أخرى ذكرها فون سيدوف متضمنة في موتيف H 1114: تسلق جبل زجاجي، F848. 3، سلم من العظام. (المحررة)
- ٢٢ - هذا هو نموذج الحكاية A 425، التي تحكي عن الزواج من قسم حيواني يكون موضوعاً لعدد من الرسائل. انظر: ج. أو. سوان J. o. Swahn، حكاية كيوييد وبسيشه. (لوند، ١٩٥٥). وارتقاء جبل الزجاج يحدث في نموذج الحكاية، ولكنه يوجد بشكل أكثر عمومية كمهمة ينجزها العريس (H 331.1.1) في نموذج الحكاية 530: الأميرة على جبل الزجاج، وهذه هي الحكاية التي ربما ساعدت في إدخال التغيير في نموذج الحكاية 313. (المحررة)
- ٢٣ - انظر موتيف رقم B 548. 2.1: السمكة تستعيد خاتماً من البحر، ونموذج الحكاية A 736.
- ٢٤ - لينجمان W. Liungman.
- ٢٥ - من أجل تطبيق مثير لمفهوم النمط المتكيف على المواد الأمريكية، انظر الملحق الأول «نحو تمييز النمط المتكيف» في روجر ابراهامز، دراسة هامة للفولكلور الزنجي الأمريكي، في عمق الأحراش... فولكلور سردي زنجي من شوارع فلادلفيا (هاتبور، ين، ١٩٦٤)، ص ٢٤٥ - ٢٥٨. (المحررة)



٢٦ - الحكاية كما تم تلخيصها بواسطة فون سيدوف تبدو وكأنها طراز الحكاية رقم 502، انرجل الوحشى، أكثر منها نمط الحكاية رقم 302. وتميزاته للأنماط المتكيفة لازالت صامدة بالطبع. وبالصدفة، فإن صيغة من طراز الحكاية 502 قد حُلّت بإسهاب بواسطة كارل يونج. انظر مقاله: «مظاهر الروح فى حكايات الجنيا» فى النفس والرمز: مختارات من كتابات يونج. تحرير فيوليت. س. دى لازلو (جاردين سيتى، نيويورك، ١٩٥٨)، ص ٦١ - ١١٢. (المحررة)

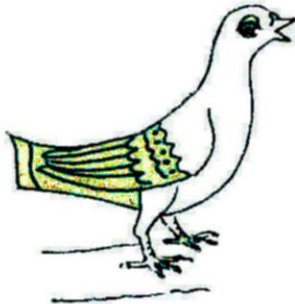
٢٧ - ج. ترنر، ساموا منذ مائة عام وماقبلها. (لندن، ١٨٨٤)، ص ١٢٠ وما بعدها.

٢٨ - واحد من أكثر الافتراضات العملية الخلافة فى البحث الفولكلورى هو مفهوم الاحياء الهامشيين أو التوزيع المحيطى. والفكرة هى أن الروايات من مناطق هامشية أو على محيط منطقة ما تكون أكثر احتمالاً لأن تكون صيغات قديمة (غابرة). والصيغة الأقدم ربما تكون قد ماتت أو تغيرت كثيراً فى موطنها المحلى الأصلى. وعلى سبيل المثال، فالمستوطنون الفرنسيون والأسبان الذين انتقلوا إلى العالم الجديد أحضروا معهم الفولكلور الخاص بهم. وبعض الجيوب الثقافية فى العالم الجديد عزلت وبقيت محافظة جداً، ولذلك فمن الممكن أن تجمع روايات للحكايات الأسبانية فى وسط أمريكا وروايات فرنسية من كندا الفرنسية والتي لم تعد تُحكى فى اسبانيا أو فرنسا، بل والأكثر من ذلك أن كل من سمات ولغة الحكايات تكون غالباً قديمة جداً، بحيث إنها تتطلب - على سبيل المثال - استعمال قواميس القرن السابع عشر. ومثال آخر للحياة فى الهامش هو أن الكثير من أنماط الحكاية الأوروبية قد جمعت من هنود أمريكا الذين استعاروها من المستوطنين الأوائل. وبعض هذه الحكايات لم تجمع من أحفاد المستوطنين الأوروبيين، انظر: آلان دندس Alan Dundes «الروايات التشينية لطراز الحكاية ١١٧٦ - الفولكلور الغربى، الجزء ٢٣، ١٩٦٤، ص ٤١ - ٤٢ كمثال [تشينين Cheyenne] هى عاصمة ولاية ويومنج فى الولايات المتحدة الأمريكية - المترجم].

ومفهوم الحى الهامشى كان متضمناً لدى كارل كرون فى بحثه العمدة على المنهج (المقارن) الفنلندى كواحد من المعايير التى لابد وأن توضع فى الاعتبار عند محاولة تأسيس الصيغة الأقدم أو الأساسية لبند فى الفولكلور، انظر: Die Folkloristische Arbeit (أوسلو، ١٩٢٦)، ص ٩٣، ١١٥، ١١٦، وهذا المفهوم استقر بواسطة وارن روبرتس Warren Roberts فى دراسته الشاملة لطراز الحكاية ٤٨٠، المرأة التى تغزل فى الربيع، حكاية البنات الرقيقات والبنات الخشنات (برلين، ١٩٥٨)، ص ٨، ١٠٤. وكمثال للغة التى حفظت فيها الأساليب الاليزابيثية فى لهجة زنوج جيانا الهولندية الشرقية، انظر: ١. ج بارنيت A. G. Barnett «البواقي الحية الاستعمارية فى كلام زنوج البوشن»، الكلام الأمريكى، جزء ٧، ١٩٣٢، ص ٣٩٣ - ٣٩٧، وكمثال فى الموسيقى الفولكلورية، انظر: برونو نيتل Bruno Nettl «أناشيد الأميشن، مثال للحياة الهامشية» جريدة الفولكلور الأمريكى، جزء ٧٠، ١٩٥٧، ص ٣٢٣ - ٢٨. (المحررة)

٢٩ - ربما يحيل فون سيدوف إلى دراسات موى فى «قوانين الملحمة». ومولتكي موى هو ابن الباحث الفولكلورى يورجن موى Jørgen Moe، الذى أنتج تعاونه مع بيتر اسبيرنس Asbjørnsen تجميعاً كبيراً للحكايات الشعبية النرويجية عام ١٨٤٣. وكان مولتكي موى أستاذاً للفولكلور أكثر منه جامعاً له، ومن تلامذته أكسل أو لريك. وللوقوف على دور موى كواحد من أوائل أساتذة الجامعة فى الفولكلور، انظر: أكسل أولريك، انطباعات شخصية عن مولتكي موى، نشرات زملاء الفولكلور Folklore Fellows Communications، رقم ١٧ (هامينا، ١٩١٥). (المحررة)

٣٠ - هذه الدراسة مترجمة من كتاب: Alan Dundes, "The Study of Folklore"



# تحول الإنسان إلى طائر في الحكايات الشعبية

أبراهيم عبد الحافظ

للطير شأن متميز في المعتقد الشعبي، فقديمًا مزجت كثير من المعتقدات والتصورات بين اعتبار الروح طائرًا، أو أنها تتخذ من الطيور أجسادًا، واعتقد المصريون في أن الروح (البا) تسكن الجسد (الكا)، كما اعتقد العرب في خروج الهامة أو (الصدى)<sup>(١)</sup> من رأس القتيل، وتقمصت بعض الآلهة المصرية صوراً للطيور، «ففي إدفو بالوجه القبلي تقمص إله الشمس صقراً... ومن أجل ذلك أصبح قرص الشمس ذو الجناحين المنشورين أعم رمز في الديانة المصرية القديمة»<sup>(٢)</sup>.

وفضلاً عن مظاهر التقديس، فقد تصور الناس من قديم أن للحيوانات وبخاصة الطيور قوة خارقة، وذلك لما يتاح لها من الفرص في الكشف عن المحجوب، أو السر، فهي تستطيع أن تراقب أحداثاً لها أهميتها دون أن يلاحظها أحد، وتقدر على الانتقال إلى أماكن يعز على الإنسان الوصول إليها، ولذلك يعد العارف بلغة الحيوان أو الطير محظوظاً، وأن هذه المعرفة تفتح له آفاقاً من العلم لا يدركها غيره، وتمنحه القدرة على أن يأتي بأعمال تجاوز الطاقة المعقولة عند سواء»<sup>(٣)</sup>.

الجميع بلا استثناء، وأنها موجودة في كل بيئة، وعند كل أمة، وبين مختلف الأجيال والطبقات»<sup>(٤)</sup>.

وتلجأ الحكاية الشعبية عند تناول الطير في الغالب إلى تصويره ضمن عالم مجهول، وهي بأسلوبها الساحر تنقل الإنسان إلى عوالم أخرى «إنها تعرف الجن والغيلان والنساء الساحرات والمردة، كما تعرف الموتى في العالم السفلي، وتعرف الحيوانات والطيور الغريبة»<sup>(٥)</sup> والعالم السحري المجهول من أهم الخصائص الشكلية للحكاية

وقد تمكنت تلك التصورات من الإنسان، فانعكس تأثيرها على أشكال التعبير الشعبية التي أبدعها، كالحكاية، والأغنية، والمثل، والموال، واللفز... وغيرها، وتركت أثرها مطبوعاً ومتغلغلاً في ثنانيا هذا الإبداع - ففي الحكاية الشعبية نجد أن أحد أنماطها الرئيسية يتخذ عنواناً له «حكاية الحيوان»<sup>(٦)</sup> وهذا الطراز من أكثر أشكال الحكايات انتشاراً إلى حد أن ذهب بعض الدارسين إلى القول «إنها أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق، فهي تتردد على السنة



لستطيع أن تنقله من عالمه الواقعي «فهي تفضل هذا لا لأنها تجسد تجارب الإنسان مع عالمه الداخلي الخفي فحسب، بل لأنها تستجيب كذلك لليل الإنسان الفطري؛ لأن يصور لنفسه دائماً عالماً أجمل من العالم الواقعي وأكثر منه بهاءً وسحراً»<sup>(٧)</sup> ومن ثم كانت طبيعة الطيور مجالاً لهذا العالم السحري.

وتكشف الحكاية الشعبية بذلك عن قيمتها ووظيفتها المهمة في تكوين الثقافة لدى الجماعة الشعبية، فضلاً عما تؤديه من دور في التسلية، والتربية الأخلاقية، وتنمية القدرة على الإبداع بانتخاب الأحداث والأبطال، وقد أرجع البعض قدرة الشعوب على إبداع الحكاية إلى الرغبة الملحة التي يشعر بها الإنسان ويحققها في ذلك الشكل الفني بدافع من عوامل نفسية لا شعورية، معتمدين في ذلك على تفسيرات يونج التحليلية لبعض الحكايات<sup>(٨)</sup>، مما يؤكد دور الحكاية المهم في التطور الإبداعي والذهني لدى الشعوب على مر التاريخ.

وما نحن بصدد هنا هو محاولة دراسة بعض النماذج من الحكايات الشعبية المصرية، التي اعتمد في بنائها على عنصر تحول الإنسان إلى طائر، وما قد يكون وراء هذا التحول من تصورات ورموز ودلالات. وقد اخترنا أربعة نماذج ظهر فيها عنصر التحول بوضوح. وهي حكاية «سوكا والطيور البيضاء»<sup>(٩)</sup>، «الحمامات الثلاث»<sup>(١٠)</sup>، «صبي المغربي»<sup>(١١)</sup> وحكاية «لولية بنت مرجان»<sup>(١٢)</sup>.

وتتلخص الحكاية الأولى في «أن ملكاً من الملوك كان له عشرة أبناء وبناتاً واحدة جميلة اسمها سوكا. بعد وفاة أمهم الملكة الطيبة، يتزوج الملك زوجة أخرى شريرة. سحرت الزوجة الأبناء إلى طيور عشرة بيضاء عاشت في مكان قصي، كما حولت البنت الجميلة إلى فتاة قبيحة شوهاء فطردها أبوها. هامت البنت على وجهها، لكن النهر أعاد إليها جمالها.

ورأى الملك في إحدى الليالي سوكا، وجولها طيور عشرة بيضاء على رأس كل طائر تاج ذهبي جميل. حطت الطيور على كتف الأب، لكنها فزعت وطارت عندما أبصرت الملكة، وانقضت عليها تنهشها. تذكر الملك أبنائه وعزم على إعادتهم، فلم يقص رؤياه على زوجته.

وفي أحد الأيام رأت سوكا عشرة طيور بيضاء على مقربة منها. تحولت الطيور إلى أمراء عند غروب الشمس، واكتشفت سوكا أنهم إخوتها، ففرحت بهم، وسألتهم

متعبة هل يكون الإنسان طيراً؟ فأخبروها عن سحر الملك لهم. اتفقوا جميعاً على اصطحابها إلى «وادي الطيور» وهناك أخبرتها عجوز أن تصنع بنفسها عشر حلل من أوراق شجرة فضية حتى تنفذ إخوتها من سحر الملكة.

والتقى أمير الجزيرة بسوكا، ووقع في حبها وتزوجها. وظلت هي تنسج الحلل في همة ونشاط، وهي صامتة كما أشارت عليها العجوز، سافر الأمير سفرة طويلة، فاتفق وزيره مع أهل الجزيرة على التخلص منها حين علم أنها تنتظر مولوداً سيصبح ولياً للعرش، واتهما زوراً أنها تقابل بعض الرجال ليلاً (إخوتها العشرة).

وبينما كان الوزير يدبر لذلك، وصل جيش أبيها، كما عاد زوجها الأمير من سفره حيث قام أحد الطيور البيضاء بمنع جواده من السير، وحول لجام الحصان للعودة مرة أخرى.

ورأى أبوها الطيور العشرة التي شاهدها في منامه من قبل، وحين هم أهل الجزيرة بإلقاء سوكا في النيران التي أعدوها لها، حملتها الطيور العشرة، فدهش جميع الحاضرين. وأسرعت سوكا، ونشرت الحلل العشرة على أشقانها، فصاروا أمراء في الحال، وانتقم الملك من زوجته، كما انتقم الأمير من وزيره.

وفي الحكاية الثانية، يتم التحول إلى طير بإرادة الإنسان نفسه، فتحكي «أن رجلاً كان يقيم مع زوجته وتعيش أخته معها، لكن الزوجة الشريرة تدبر طريقة للتخلص من أخت زوجها، فكانت تقدم لها السمك المملح (فسيخ) كل يوم حتى انتفخت بطنها. ادعت الزوجة كذباً أن ذلك من علامات الحمل، وأغررت الزوج بالتخلص من أخته خشية الفضيحة، اصطحب الزوج أخته لقتلها، ولكنها استعطفته، فرق لحالها وتركها، عاد الزوج إلى زوجته وأخبرها أنه قتل أخته، فتقلت الأخت من بلدة إلى أخرى، ثم تزوجت وأنجبت ثلاثة أبناء.

مرت السنوات وعادت الزوجة مع أولادها وزوجها إلى البلدة نفسها، فكان الأولاد يتحولون إلى حمامات ثلاث، تطير إلى سطح المنزل الذي يسكنه خالهم، وتلتقط الحب، وعندما تطاردهن زوجة خالهم قاتلة لهن «حم» يكون ردهن عليها: «لا حم ولا بيم يا صفراء يا أم منقار يا حبيبة النساء من غير رجال، الدار دار خالي والغلة غلة خالي».

تكرر ذلك مرات عديدة، فأخبرت الزوجة زوجها، فتبع الحمامات حتى عرف مكانها، دخل البيت الذي هبطن فيه، فوجد أخته هناك، وحينئذ تحولت الحمامات إلى أولاد. قصت



الأخت قصتها على أخيها، وأخبرته بتدبير زوجته، فعاد إليها، وتخاص منها وعاد الوثام بينه وبين أخته وأبنائها.

وفي حكاية «هسبي المغربي» يقوم المغربي الساحر [يفتح الكتاب] بمغامرات عديدة مع الشاطر محمد (هسبي)، وينجح عن طريق السحر في خطف الهسبي من أبويه، ويصطحبه معه طائراً إلى السماء، ثم يحبسه في بيته، ويعطيه كتاباً في السحر ليقرأه، يتعلم الهسبي السحر، ولكنه يتظاهر بعدم قدرته على التعلم، فيطلقه المغربي ليعود إلى أبويه. ينجح الهسبي في مساعدة والديه في الحصول على ثروة كبيرة عن طريق السحر.

عندما يعلم المغربي بوجود الهسبي وقدرته على السحر، يحاول الثأر منه، فينجح في شرائه من السوق، حيث كان مختفياً على هيئة فرس ذات سرج من الذهب والفضة. تبدأ المبارزة السحرية بينهما لإظهار القدرة على التحول إلى طيور وحيوانات. يحول الهسبي [الفرس] نفسه بسرعة إلى حمامة تنطلق إلى عنان السماء، وفي الوقت نفسه يحول المغربي نفسه إلى صقر يطارد الحمامة. تدرك الحمامة أن الصقر لابد موقع بها، فتتحول إلى حبة رمان، ثم تتدحرج هابطة إلى حديقة مقر الملك وتسقط منتثرة حبوبها. يحول الصقر نفسه إلى همد، ثم إلى ديك يلتقط حبوب الرمانة، تختفى إحدى الدبوب تحت كرسي الملك (هي التي تحمل روح الهسبي) (١٣). في الحال تتحول هذه الحبة إلى ابن عرس «عرسة» تنقض على الديك، فتلوي عنقه حتى يموت، ثم تتحول إلى هسبي مرة أخرى. وبهذا يقضى على المغربي الساحر. يخبر الهسبي الملك بقصته وقصة الفتاة التي اختطفها المغربي، وعلقها من شعرها في بيته، فيعرف الملك أنها ابنته، وينطلقان لتخليصها ثم يتزوجها الشاطر محمد.

أما في الحكاية الرابعة التي نسوقها هنا «لولية بنت مرجان» (١٤) فإن حنث الملك في الوفاء بالندى الذي نذره من قبل، أوقع ابنه مريضاً.

وتتحقق دعوة العجوز على ابن الملك «يوسف» بلعنة لولية بنت مرجان، فيخرج يوسف قاصداً الوصول إلى لولية، وبعد مغامرات مع الجان الذين يلقونه في الطريق، يصل يوسف في النهاية إلى قصر مرجان، فيجد لولية محبوسة في القصر.

يحتال يوسف بوسائله السحرية، وينجح في تخليصها، إلا أن أباه مرجان يتبعهما عند هروبهما، وعندما يوشك الجنى مرجان أن يقع بهما، تتحول لولية إلى بحيرة كبيرة،

ولكن مرجان وكلبه المسحور ينجحان في شرب البحيرة فينفجران من كثرة شرب الماء، وفي اللحظة نفسها يتمكن مرجان من نثر دبائيس ثلاثة في رأس يوسف، فيحوله إلى طائر مغرد (عصفور)، بينما تتحول لولية إلى كلبة.

تنطلق الكلبة إلى بيت يوسف، ويتردد العصفور محوياً حول البيت ليسأل عن أحوال الكلبة (لولية)، تستطيع الفتاة أن تتحول إلى طبيعتها، وتطلب من أبوي يوسف بعض السكر، ويعود العصفور محوياً فتقدم له يدها، وعندما يحاول التقاط السكر تمسك به الفتاة، وتتحسس رأسه، فتجد الدبائيس، وتنزعها. على الفور يتحول العصفور إلى طبيعته، ويتزوج يوسف الفتاة لولية.

### دور عنصر التحول في تكوين الحكاية:

قبل مناقشة دور عنصر التحول في تكوين الحكاية تجدر الإشارة إلى جهود عالم الفولكلور الأمريكي ستيف طومسون، حيث نجح في تطوير تصنيف العالم الفنلندي أنتي أرني، وأخرج تصنيفاً عالمياً للحكاية الشعبية عام ١٩٢٧ عرف باسم تصنيف أرني - طومسون «طرز الحكاية الشعبية»، وقد صدر هذا التصنيف موسعاً عام ١٩٦١، ثم أعيدت طباعته عام ١٩٦٤، كما نشر فهرساً للعنصر - Motif index، عُدد من أهم الطرق المعاونة في معرفة الطرز والعناصر المتشابهة في أرجاء مختلفة، وهو ييسر الدراسة المقارنة للعناصر (١٥).

بعد هذه الإشارة، نبدأ في استعراض الحكايات السابقة، لنكتشف أن عنصر التحول جاء ضرورياً فيها جميعاً سواء من ناحية الدور الذي لعبه في تكوين الحكاية الكلى، أم من ناحية الدور الذي لعبه في ترتيب الأحداث، وخلق الدوافع وراءها. فقد استطاع هذا العنصر توليد قدرات جديدة لدى بطل الحكاية - الذي هو إنسان في الغالب - تلك القدرات ساعدته على السيطرة على حواجز الزمان وحواجز المكان وتخطيها، خاصة عندما يكون ذلك في حالات التحول الإيجابي (١٦)، كما في حكاية «الحمامات الثلاث» ففيها ساعد تحول الأبناء إلى حمامات على عودة الوثام بين الأخت وأخيها، وكشف تدبير زوجته وخداعها. وعلى النقيض من ذلك استطاع هذا العنصر حجب بعض القدرات، أو لنقل قتل منها، وذلك في حالات التحول السلبي (١٧)، كما في حكاية سوكا والطيور البيضاء، حيث كان تحول الأمراء العشرة إلى طيور، سبباً في حرمانهم من الإقامة مع أبيهم الملك، كما فرض عليهم العيش في جزيرة الطيور النائية خلف البحر



الكبير، وهو ما اثبتت عليه أحداث الحكاية كلها تقريباً. ومع أن عنصر التحول قد يبدو - ولو ظاهرياً - عنصراً ثانوياً<sup>(١٨)</sup>. إلا أننا إذا أمعنا النظر في هذه الحكايات لوجدنا أن هذا العنصر يساعد في مواضع أخرى على التخفي من عيون المطاردين (حكاية أولية بنت مرجان)، فتحول يوسف إلى عصفور ولولية إلى كلبة مكنهما من الهروب من مرجان. فهنا يلعب (التحول) دوراً أساسياً ويكون عنصراً رئيسياً في «عملية الهروب».

ومثلما نجد عند بروب نرى أن نبيلة إبراهيم عند تناولها لدور عنصر التحول في تكوين الحكاية، تشير إلى أنه أحد عناصر الوصل ولم يزد عندها عن ذلك خاصة في النماذج التي أوردتها، على الرغم من إقرارها بالأهمية الكبيرة لهذا العنصر في تكوين الحكاية<sup>(١٩)</sup>. ولكن المدقق في دور هذا العنصر في حكاية سوكا والطيور البيضاء مثلاً، يرى أنه جاء مع بداية الحكاية بعد وحدة الاستهلال مباشرة، فكان تحول الأمراء إلى طيور عشرة سبباً في تطور أحداث الحكاية، وترتيب عناصرها المتوالية بعد ذلك، وبنيت عليه تلك السلسلة من الأحداث المتعاقبة، كما ساعد على الكشف عن مضمون العلاقة بين الإنسان والطائر، فسوكا تتعامل مع إخوتها الطيور بمودة ومحبة رغم تحولهم، ثم إنها تتسامر معهم عندما يتحولون ليلاً إلى أمراء. وقد لا ندرك السر في اختيار النهار وقتاً لتحول الأمراء إلى طيور، واختيار الليل وقتاً لعودتهم إلى طبيعتهم الإنسانية، فالأولى أن يكون التحول بفعل السحر ليلاً، وإن كان وجه الغرابة يزول عندما ندرك أن ذلك يتناسب في الظاهر على الأقل مع طبيعة الطيور في الحياة، فهي تسعى نهاراً وتسكن ليلاً، وقد يكون ذلك انعكاساً لما يتصوره الإنسان عن الطيور من الوضوح والسمو، وما يتصوره هو عن نفسه من عجز عن فهم أغواره الداخلية وغريته عن فهم مكنونات نفسه.

والتحول الإيجابي في حكاية الحمام الثلاث، قد مكن الحمامات من الهبوط فوق سطح المنزل الذي يقيم فيه خالهم، باعتبار هذا الحدث وسيلة لتحقيق غاية التعرف والاتصال، وقد رتب ذلك لاقتفائه أثرهم، ثم قدرته في النهاية على كشف الحقيقة ولم شمل الأسرة (الأخ وأخته وأبنائها)، وفي مقابل هذا التحول الإيجابي فإن ما حدث في حكاية «الليمونات الثلاث»<sup>(٢٠)</sup> قد دفع العجوز أن تسحر العروس إلى حمامة بأن وخرتها بدبوس في رأسها، ثم ادعت للشباب أنها زوجته، فرحل بها إلى أهله، وقد أرادت العجوز بسحرها للفتاة أن تفرق بين البطل ومحبوته، وهي غايته التي سعى إليها

وتجشم من أجلها صعباً كثيرة. وكادت العجوز أن تحب رغبتها لولا وصول الحمامة (العروس) إلى قصر زوجها حيث انتزع الدبوس من رأسها، وبذلك فك عنها السحر فاستعادت طبيعتها الإنسانية، وبناءً على ذلك قد يمر عنصر التحول في هذه الحكايات إلى حد اعتباره إحدى الوحدات الوظيفية التي تتحرك في نطاقها أحداث الحكايات وهو ما أغفله بعض الدارسين، أو قللوا من قيمته كما سيأتي أن أشرنا.

### أدوات التحول:

تتعدد وتتنوع الأدوات والوسائل المعينة التي تحول الإنسان إلى طائر من حكاية إلى أخرى. فبينما نجد أن الأداة الغالبة في التحول هي السحر كما في حكاية سوكا والطيور البيضاء، وحكاية لولية بنت مرجان، وحكاية صبي المغربي، نجدنا عن طريق الرؤى والأحلام، وأخرى عن طريق تنقية الروح والسمو (تسامي الروح) كما عند الأولياء والصوفية.

وأهم هذه الوسائل هو السحر الذي تتعدد طرقه وأدواته، فيكون عن طريق غرز دبوس في الرأس، أو عن طريق ذر الرماد في الوجه كما في حكاية الشاطر محمد والسبع جدهان<sup>(٢١)</sup> أو عن طريق تحويل شعر الرأس إلى ريش في الحكاية نفسها، ومع ذلك فإن أكثرها شيوعاً هو غرز الدبوس في الرأس.

ومن بين الوسائل السحرية القراءة في كتاب<sup>(٢٢)</sup>، أي قراءة بعض التعاويذ والأدعية [التعازيم]، فقد تستخدم الشخصية الشريرة كتاباً في السحر أو تقرأ بعض التعازيم على الشخص المراد تحويله إلى طائر، وما إن تفرغ من ذلك حتى يتحول إلى طائر كما في حكاية صبي المغربي، فعندما رفض أهل الصبي إعطائه للمغربي الساحر تنفيذاً للاتفاق بينهما (سبع سنين) لجأ إلى كتاب السحر الذي يحمله، وفي الحال وجد الصبي واقفاً أمامه رغم قيام والديه بإخفائه في غرفة وحرصهم على ألا يراه المغربي، ويتمكن المغربي رغم ذلك من تحويل الصبي إلى طائر، أو إنسان قادر على الطيران، فينطلقا إلى الفضاء، وعندما يسأل المغربي الصبي كلما صعدا عالياً في السماء: ماذا ترى؟ يجيبه: «أرى الدنيا كصندوق الكبريت»<sup>(٢٣)</sup>.

وقد يكون التحول بفعل كلمة يكررها الساحر أو بفعل إشارة من يده، يكون التحول بعدها [الهدف] إلى طائر، فتقول الحكاية مثلاً «وشاور بايد، لقي نفسه بقى طير». كما

## الرمز الكامن وراء تحول الإنسان إلى طير:

يأتى عنصر تحول الإنسان إلى طائر فى الحكاية غالباً ليحقق وظيفة فى تكوينها. فضلاً عن تعبيره عن بعض الرموز والدلالات التي تكمن وراء هذا التكوين الفنى للحكاية، فالطيور تحلق فى السماء وترمز إلى الحرية «إنها الأنا الأعلى بأهدافه النبيلة ومثاليته»<sup>(٢٦)</sup>. والأمراء العشرة فى حكاية «سوكا يظهرون، فى صورة طيور بيضاء، رمزاً للنقاء والطهر، والطيور البيضاء تحمل هذا الرمز دائماً عند أغلب الشعوب ومختلف المعتقدات، ففي المعتقد المسيحي تصور قصة حمل مريم العذراء بالسيح أن حمامة بيضاء هبطت من السماء، ونفخت فيها فحملت به، وترتبط هذه الطيور علاوة على ذلك بالخصب والخير، فصور طائر أبو منجل الأبيض رمزاً للخصب فى مصر القديمة، وهو ما أرادت الحكاية تصويره عن الأمراء العشرة، فهي تعكس فى تكوينها دلالات على أعماق بعيدة فى التصورات الشعبية، ورغم القدرة السحرية للملكة الشريرة على تحويل الأمراء إلى طيور، فإنها لم تتعد ذلك ولم تستطع أن تغير الدلالة الرمزية؛ وهى الطير الأبيض واحتفظ ذلك للأمراء بطبيعتهم النقية؛ ليؤكد على ما تتصوره الجماعة الشعبية المبدعة.

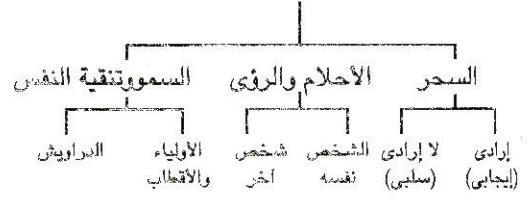
ويظهر صدى الرمز مرة أخرى فى حكاية الحمام الثلاث، فهى تمثل الأبناء رمز الخير، وبسيطاً لتوطيد العلاقات الاجتماعية بين الأخ وأخته، وتدل على وداعة الأبناء، كما تبرز معنى القدرة على تجديد الصلة، وقد اختيرت الحمامة لملائمتها لما يعتقده الناس فيها، «فقد عدت الحمامة عند أكثر الشعوب رمزاً للتواصل والوداعة والسلام والأمن، ويحرم صيدها فى بعض البيئات، وبعض المواسم، واقتربت بتواصل الناس عبر المكان وعبر الزمان عن طريق المراسلة الظاهرة والخفية»<sup>(٢٧)</sup> وقد اختارت الحمامات منزل الخال لالتقاط الحب حرصاً منها على استمرار الصلة بين الأخوين.

وأما السؤال الذى تردد على لسان سوكا فهو: هل يكون الإنسان طيراً؟! فقد دار فى التصورات الشعبية قديماً، ولا يزال مطروحاً حتى الآن، حيث انتشر اعتقاد بتأثير الطيور على حياة الإنسان، فكان من عادة بعض السيدات اللاتي يموت أطفالهن صغاراً أن يقمن بعمل الطقوس لأول طفل يعيش حتى يبلغ الخامسة من عمره، حيث تقوم الشيوخ بتبخيره سبع مرات، مرددة البسملة، ثم توضع على رأسه طاقية مزخرفة من ريش الدجاج والأوز والبط، ويخرج من

يتحقق التحول فى بعض الحكايات عن طريق الرؤى والأحلام، كأن يرى الإنسان أنه قد تحول إلى طائر، فيصير كذلك من ساعته، أو أن يرى ذلك فيتحول إلى طائر عندما يستيقظ من نومه، «غمض عينيه فشاف إنه يقف عصفور أو حمامة... أو كذا» «وبص لقي نفسه كده... حمامة، عصفور...».

وتغفل بعض الحكايات وسيلة التحول التي يستخدمها البطل، أو الشخصية المناوئة له، فتذكر لنا الحكاية مثلاً أن عجوزاً حولت البطل أو إحدى أدواته إلى طائر معين بمجرد توفر القصد أو الرغبة فى تحويله، «وسحبرته حمامة... أو «وبص لقي نفسه حمامة وعصفورة وكذا...»

## وسائل التحول



- غرز ديبوس فى الرأس.

- غرز الريش فى الجسم.

- نر الرماد فى الوجه.

- القراءة فى كتاب (التعزيم).

- الكلمة أو الإشارة باليد.

- القصد وعقد النية.

وفى حكايات بعينها، ونقصد بها حكايات الأولياء والدراويش الصوفية، يأتى التحول للتدليل على السمو وتنقية النفس والقدرة على الإتيان بالخوارق كما فى حكاية «السمكة راعية الجيل»<sup>(٢٨)</sup>، فالبطل الحقيقي فيها درويش صوفى، وهى تعكس هذا النوع من التجربة والممارسة الصوفية، ويكون التحول إلى طير هنا تأكيداً للمثلية مع الملائكة كما يتصورون، فالملائكة عندهم طيور والنفس البشرية طير فى نظرهم يقول ابن سينا:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورفاء ذات تداخل وتمنع

فالتحول إلى طير دون سائر المخلوقات يشير إلى الروح الإنسانية «ويشير الطائر بصفة عامة... ما لم يكن غراباً أو نسرأ مهولاً إلى الروح الإنسانى الذى يحلق بالإنسان ولكنه لا يتركه»<sup>(٢٩)</sup>.



البيت فى موكب غريب حيث يُرْكَبُونَهُ حماراً بالمقلوب، وخلفه الأطفال يصيحون «يابو الريش، إن شاء الله تعيش»<sup>(٢٨)</sup>.

وشبيهه بالارتباط الرمزي بين الأبناء والحمامات فى حكاية الحمام الثلاث، ذلك الارتباط الرمزي بين الديك وابن عرس «العرسة» فى حكاية صبي المغربى، حيث يلعب الارتباط بينهما دوراً جليلاً فى تصورات المصريين حولهما فى الحياة الريفية الواحة - «فمن المعتقد أن الجن قد يتشكل على هيئة ديك، كما أن هناك اعتقاداً عربياً قديماً يصور (ديك الجن) كائنات قوية عادة ما يمتلك روحاً شريرة، وأما ابن عرس فإنه ينظر إليه بطريقة أكثر غموضاً خاصة فى قدرته على قتل الثعابين، ويعود ذلك التصور إلى مصر القديمة، حيث كان ابن عرس يحظى بدرجة من القداسة والاحترام فى مناطق كثيرة لنفس ذلك السبب»<sup>(٢٩)</sup>.

ولا يختلف عن تلك الرموز والدلالات تحول يوسف إلى عصفور، و«لولية» إلى كلبة فى حكاية «لولية بنت مرجان»، لما

عرف عن العصفير من تمثيل للروح، وهناك حكاية شائعة أنباء مصر قام بجمعها عدد من الدارسين وهى حكاية «العصفور الأخضر»<sup>(٣٠)</sup> التى تدل رموزها على جذور التى تعود إلى أسطورة إيزيس وأوزيريس، فصورت إلى عصفوراً يخرج من العظام بعد أن دفنته أخته وتقول: غداً مهنا فى رموز هذه الحكاية والعصفير محل ثقة الأميرة والحبليات، وأحياناً ترمز إلى الروح كما فى الحكاية المصرية والفرنسية «أمى دبحتنى وأبويأ أكلنى» حيث تحول البطل به ذبحه إلى طائر<sup>(٣١)</sup> وحتى أن الرمز الخفى وراء اختيار تحول لولية إلى كلبة يبدو واضحاً؛ فالمعروف ما ترمز إليه الكلاب من وفاء وإخلاص «فأما الكلب فيعيش قريباً من الإنسان وهو يمثل صفات نبيلة كإخلاص والوفاء والصداقة؛ يحمى الإنسان ويساعده على التخلص من أعدائه، وهو فى الحكاية عادة ما يكون حيواناً مساعداً»<sup>(٣٢)</sup> وهو ما قامت به الكلبة (لولية) فى حكايتنا هذه.

## الهوامش

- (١) الصدى: طائر اعتقد العرب أنه يظهر من روح القتيل الذى لم يثار له، يظل هذا الطائر مستوحشاً، يصرخ على قبره قائلاً «اسقونى» فإذا ثاروا طارت الروح..
- (٢) جيمس هنرى برستيد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر، ١٩٨٠، ص ٤٤.
- (٣) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية، ١٩٨٥، ص ٣٢.
- (٤) يرى البعض أن الطير فصيل من فصائل الجنس الحيوانى، انظر: حياة الحيوان الكبرى للدميرى، وانظر أيضاً، صلاح الراوى، الجوانب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان، أطروحة ماجستير جامعة القاهرة، ١٩٨١.
- (٥) عبد الحميد يونس، المرجع السابق، ص ٢٩.
- (٦) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص ١٠٢.
- (٧) المرجع السابق، ص ٩٩.
- (٨) انظر نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربى، ١٩٧٣، ص ١٣١ - ١٦٩.
- (٩) النص بقلم عمر عثمان خضر، مجلة الفنون الشعبية، العدد السابع، ١٩٦٨، ص ٥١ - ٥٧.
- (١٠) الحكاية مسجلة على شريط كاسيت من مجموعة الباحث الخاصة ١٩٨٩، الراوية أم عوض عبد الحميد، ٥٧ سنة، قرية كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية.
- (١١) Dr. Hassan .M. EL. Shamy, The Folktole of Egypt, The University of Chicago press 1980 p.p 39 - 46 f 54 - 62
- (١٢) تحكى ألف ليلة وليلة (ليلة ١٥) تحولاً شبيهاً، فقد تحول العفريت إلى أسد ثم إلى عقرب، كما تحولت الفتاة إلى حية، ثم تحول العفريت إلى عقاب والحية إلى نسر يطارد العقاب، وهكذا، إلى أن تحول العقاب إلى رمانة كبيرة حمراء سقطت على الأرض، فتناثرت حبوبها، فالتقطها الديك، (العقاب)، عدا حبة واحدة، كانت تحمل روح الفتاة، المجلد الأول، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح، ص ٤٩.
- (١٣) يطلق الناس اسم مرجان فى الغالب على سيد الجن أو كبير الجن.
- (١٤) راجع فى هذا الموضوع صفوت كمال، تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٥، ص ١٩٢ وراجع أيضاً حسن الشامى، نظم وأنساق فهرست الماثورات الشعبية، مجلة الماثورات الشعبية، العدد الثانى عشر، أكتوبر ١٩٨٨، ونظم فهرست القصص الشعبى الحلقة الأولى.

- (١٦) المقصود بالتحول الإيجابي، قدرة الإنسان على تحويل نفسه إلى طائر باستخدام أداة سحرية، حتى يكتسب قدرات تساعد على تحقيق غايته كان يعود البطل إلى أهله، أو أن يحصل على بغيته من بلاد بعيدة، ولم يكن يتحقق له الوصول إليها في صورته الإنسانية أو أن يتجنب بعض المخاطر التي لا يستطيع مواجهتها وهو في صورته الإنسانية، وهو في الغالب تحول إرادي.
- (١٧) أما التحول السلبي، فتقوم به الشخصية الشريرة بتحويل البطل أو إحدى أدواته المساعدة إلى طائر يقصد إيقاع الشر به وتقويت الفرصة عليه في تحقيق غايته، كان تعوقه من العودة إلى أهله، أو أن تعرضه للمخاطر، أو أن تحرمه من الحصول على غايته بسلب قدراته الإنسانية ويكون تحولاً لا إرادياً في الغالب.
- (١٨) انظر فلاديمير بروب، الحكاية الخرافية، وانظر أيضاً نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، ص ٣٠ - ٣٧ .
- (١٩) نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي، ص ٣٧ - ٤٠ .
- (٢٠) المرجع السابق، ص ٥١ - ٥٤ .
- (٢١) هذه الحكاية جمعها الباحث عام ١٩٩٠ من قرية أبو زاهر، مركز شربين، محافظة الدقهلية - الراوية أم السيد ياسين، ٦٥ سنة، ويتلخص في أن أخت سبعة رغبوا في أن تلد أمهم بنتاً، وعندما حان موعد الوضع، أخبرتهم إحدى الجارات كذباً أن أمهم قد ولدت ولداً فهربوا، كبرت الأخت واستطاعت أن تلتقي بإخوتها. اعتاد غول أن يمس يد الفتاة كل يوم حتى صارت مخفية، فدبر إخوتها مكيده للغول وقتلوه، وعندما علمت زوجة الغول بذلك سحرت الإخوة إلى سبعة ثيران بأن ذرت الرماد السحري في وجوههم، تتزوج الفتاة، وتنجب الشاطر محمد، ولكن ضربتها تحقد عليها فتغرس لها ريشاً مكان شعر رأسها، وتحولها إلى حمامة تعتاد الهبوط لالتقاط الحب (السمسم) من أمام الثيران، فيقدم لها الشاطر محمد السمسم في طاقيته، ولكن زوجة الأب تخبر أباه فيستغرب ما يفعل ولكنه يمسك بالحمامة (الأم)، وتخبره بقصتها، فيأمر زوجته أن تستبدل ريشها بالشعر مرة أخرى، فتعود إلى صورتها الإنسانية ويتخلص هو من زوجته الثانية.
- (٢٢) يُعرف المغاربة لدى الأوساط الشعبية بالقدرة على فتح الكتاب والسحر، وقد اشتهرت روايات كثيرة حول تدريبهم في هذا المجال، ولعل أشهر كتب السحر المعروفة «شمس المعارف الكبرى» للبوذي.
- (٢٣) Dr. Hassan EL Shamy ibd p. 40.
- (٢٤) Ibid p. 33.
- (٢٥) نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص ١٦٥.
- (٢٦) غراء مهنا، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، ١٩٨٠، ص ٧٦.
- (٢٧) عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، ١٩٨٠، ص ٧٦.
- (٢٨) عبد المنعم شمس، الجن والعفاريت في الأدب الشعبي المصري، المكتبة الثقافية، ١٩٧٦، ص ٨٢ - ٨٣.
- (٢٩) Dr . Hassan EL Shamy Ibid p. 39.
- (٣٠) النص من مجموعة الباحث الخاصة، جُمع من قرية كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية. الراوية توجع محمد ناصف، ١٤ سنة/ يناير ١٩٨٩، كما نشر النص الذي جمعه فتوح أحمد فرج، القصص الشعبي في الدقهلية، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٥.
- (٣١) غراء مهنا، المرجع السابق، ص ٣٢.
- (٣٢) نفسه، ص ٣٢.





# المتاحف الإثنوجرافية ودورها في حفظ التراث الشعبي

د . هانى إبراهيم جابر

يشير «مارتين جول» بصدد المتاحف الإثنوجرافية ( متاحف الفن الشعبى، المتاحف المحلية والإقليمية، متاحف البيئة، ومتاحف الفولكلور) إلى صعوبة تسمية كل هذه المنشآت وتصنيفها، رغم انها تعتبر انفسها ذات هوية مشتركة. وهو أمر بعيد الدلالة فى ذاته على الحركات التى تقوم حالياً بإحداث رجة بين هؤلاء «الأقارب» العديدين لمتاحف الهواء الطلق<sup>(١)</sup>. ويوضح جان دركلوز وجان - ايف فيارد: «إن طبيعة عمل المتاحف مزيج من هذين الاهتمامين الأساسيين، أحدهما حضارى ثقافى والآخر علمى. ولكن عندما يتعلق الحديث بالمتاحف الإثنوجرافية وما تقوم به، يجب أن يتطرق بنا الأمر مباشرة إلى الحديث عن العوامل التى ستساعدنا فى تطور هذا النوع من المتاحف، من أجل خدمة مَنْ أقيمت من أجلهم، وأن يكون هذا هو هدفها على المدى القريب والبعيد»<sup>(٢)</sup>.

ويبدو أن مجرد التوازن بين الناحية العلمية والحضارية ليس بكاف لتحديد إمكانات بناء المتاحف الإثنوجرافية والمتاحف البيئية كأماكن لعرض التراث الشعبى وحفظه من الضياع، وموقفها من نظرية البناء والوظيفة، أى الثبات والتغير فى مسار الفن الشعبى خاصة، والثقافة المادية بإنتاجها البيئى والتطبيقاتى والجمالى. فلا بد من ألا تقتصر هذه الأبنية المغلقة أو المكشوفة على كونها مجرد عرض

لموروثات من واقعها التاريخى، أو مجرد تنسيق لثماذج من الفن الشعبى هدفها الجذب السياحى، وإنما لابد وأن تكون عرضاً متحفياً له مقوماته الخاصة، العلمية والتطبيقية والتربوية والحضارية الثقافية. وإن يتم ذلك إلا عندما تصبح الدراسات الميدانية المستمرة، المسلحة بالعلم والدراية بجمع الموروثات الشعبية، من منظور فولكلورى اجتماعى إثنوجرافى، والدراسات الفنية والمنهجية حول ما تم جمعه من الميدان، هما الأساس فى إنشاء مثل هذه المتاحف المتخصصة فى مادتها العضوية، مثبتة مجمعة ومصنفة ومشروحة. وبالضرورة لن تصبح مهام إنشاء هذه المتاحف

(١) مجلة «المتحف»، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة فى باريس، النسخة العربية - العدد ١٧٥ - البونسترو ١٩٩٢.



٥٠ صانع أنية الفخار وحيرته التقليدية الفنية في تشكيل إحدى الوحدات الفخارية الناعمة  
في التراث الشعبي المصري، والتي يمكن أن يكون نموذجاً جيداً في عرض النحت .



وشخصيتها، لإيهام الآخرين بالقدرة على تصميم الديكورات وتنفيذها . وهذا الأمر كفيلاً بضياع القيمة الشعبية ، ومخلّ أيضاً بأسلوب العرض المتحفي . فعلى المنسق أن يضع في اعتباره أولاً عند التصميم المتكامل للمتحف أهمية حضور المادة كوحدة مستقلة ، ثم كجزء من الكل في معروضات المتحف ، فيبنى فكره الفني على سهولة واضحة تلائم المادة المعروضة ، مع ضرورة الاهتمام بنوعية كل مادة وتفاوت أغراضها الوظيفية . وعليه أيضاً الحفاظ على الإطار الجمالي لها ، حتى تتضح شخصيتها عند العرض لإحداث الأثر المطلوب في نفس المتلقي .

ومن أساسيات المتحف التراثي وشروط العرض فيه : توفر الأعمال الفنية ، والتي يمكن أن تتميز بجغرافيتها وبيئيتها . فعلى الرغم من الوحدة السائدة في المتحف باعتباره متحفاً للتراث الشعبي ، إلا أنه ينبغي أن تكون مواد العرض قد اختيرت طبقاً لمواقعها الجغرافية والبيئية إلى جانب تنوع عناصرها . ومن ثم يتم عرض الوحدة المتكاملة لموضوع الثقافة الشعبية لمكانها الجغرافي ولبينتها، دون إغفال لما تتميز به من أشكال خاصة في الإبداع الشعبي، والتأكيد عليها بوضعها في المكان المناسب . لأنه ينبغي على المنسقين في المتحف أن يلاحظوا أن المشاهدين لم يطلعوا على هذه المواد في بيئتها الحقيقية ، ومن ثم عليهم أن يوضحوا ما في هذه البيئة وغيرها من خواص إنتاجية وإبداعية ، بعرضهم هذه الأشكال الخاصة بالطريقة التي أشرت إليها ؛ وذلك من حيث سياقها الثقافي .

وبلى ذلك دور مكتبة البحث والدراسات والاطلاع . وينبغي أن تنظم هذه المكتبة حسب الأقسام الرئيسية لعلم الفولكلور ، بجانب الأقسام المعاونة كالمعارف العامة والعلوم الثقافية والتطبيقية في مجالات الأداء والتعبير والموسيقى والحرف والصناعات ، وغيرها . ومن هذه الأقسام نجد مثلاً قسماً عن علم الفولكلور ومناهجه ، ونظريات العلوم الاجتماعية ، والدراسات التنموية ، الخاصة بالمجتمعات والثقافة . ونجد قسماً لفنون الموسيقى والغناء والعروض الأدائية وأشكال الفرجة ، والحرف والصناعات البيئية والتقليدية ، وأشكال العمارة وفنون المعمار التقليدية . ثم نجد قسماً للعادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات . ثم قسماً للدراسات والبحوث الجامعية والأكاديمية . وقد يقسم بعض هذه الأقسام إلى تخصصات فرعية تبعاً للحاجة إلى ذلك . بالإضافة إلى هذا ، فإن قسم الأدب الشعبي وفنونه يتطلب رؤية خاصة له ، حيث إنه يتضمن الفنون القولية الشفاهية

ميسورة إلا إذا كان هناك وعي متكامل بأهميتها كمراكز بحوث ودراسات علمية ، وكعرض للثقافة الشعبية الإقليمية بمختلف جوانب الإبداع فيها . وليس من السهل إنشاء مثل هذه المتاحف لهذا الغرض ، إلا إذا كان هناك من يتصور أنها وحدة واحدة قادرة على إعطاء هذا التصور من خلال الغرض المستهدف من إنشائها . ولابد من إمكانات علمية متخصصة إلى حد بعيد ، للمساهمة في إعداد هذه المتاحف ، لأنه ليس من السهل على كل فرد أن يساهم أو أن يقوم بالعرض . فكم من متاحف يظن أصحابها أنها متاحف للتراث الشعبي ، وهي بعيدة في الواقع عن أن تكون بهذه الصفة بالمعنيين العلمي والفني الصحيحين . ومن المناسب أن يُبعد عن هذا الميدان كل مَنْ هو غير مؤهل لذلك ، يستوى في ذلك غير المتخصص والذي ليس لديه خبرة ميدانية في جمع المادة الفولكلورية أو لم يسبق له التدريب الكافي والدراسة ، إذ من الضرورة أن يدخل مبدأ المجاملة في اختيار من يساهم في هذا العمل الوطني والمسئول . وإذا تحقق ذلك فإن هذه المتاحف ستغني مواقعها كمخازن للعرض إلى مراكز بحوث وتعليم وثقافة وتربية وإنتاج . ومن الأفضل أن يساهم في هذا العمل مع المتخصصين أصحاب تلك الثقافة الشعبية الذين يشكلونها وينتجون مادتها الإبداعية ، لأنهم أقدر على فهم الصلات المتداخلة والمتشابكة بين المادة الحسية وبين المادة الإنتاجية . وهم في الغالب أقدر على عرضها بصورة واضحة ، وإن كان التنسيق العلمي والفني يبرزها بشكل متكامل بعد ذلك .

والثقافة الشعبية التي اقتضت من مبدعيها أجيال متعاقبة ، وسنوات من المعاشة مع التجربة ، وحقبات من الممارسة الطويلة لزيادة الخبرة ونموها ، ينبغي أن تعرض نواتجها بطريقة علمية ومقننة ومدروسة . وإذا لم يستوف المتحف الشروط الواجبة الخاصة به ، فإن المعنى المستهدف منه يضيع ، بل ويعمل هذا المتحف على القضاء على مستقبل هذه الثقافة . ويمكن تجنب تلك الآثار السلبية بالعلم الخاص بالمتحف وما وصل إليه من نتائج في الدول التي سبقتنا في هذا المجال . ومن الأساسيات التي تبنى عليها مقومات المعرض في هذه المتاحف أن يكون للباحثين عن المادة الفولكلورية القدرة على انتقاء المادة المستحقة للعرض عن غيرها ، فعليهم أن يدركوا كيف يختارون ويحيطون بالأماليب التي تعبر عن المادة عند عرضها . ومن المنسقين في المتاحف مَنْ يعتمدون عند التنسيق اتباع الأساليب الفنية المقتضى والأساليب التي تطغى على عضوية المادة

الخاصة بكل بيئة ، وأيضاً السير والملاحم كأصول يستلهم منها المبدعون الشعبيون مواد إبداعاتهم ويوظفونها في بيئتهم . كما تتضمن المكتبة صالات عرض مختلفة؛ منها صالة للسينما والشرائح والمحاضرات والندوات ، وصالة للعروض السيارة الفنية النوعية أو الشاملة للمنتجات الشعبية ، وقاعة للاستماع الموسيقي والتسجيلات . وإذا كان في الإمكان يفضل إقامة صالة أخرى للعروض الفنية الأداة لأشكال العرض المسرحي .

ولا يكتمل متحف التراث إلا بوجود أماكن خاصة للإنتاج الشعبي البيئي والتقليدي ، تمثل بعض الأماكن الجغرافية والمهن المشهورة بهذه المجالات بقدر المستطاع . وذلك حتى تكون أمام المشاهدين بمثابة التطبيق العملي على ما تتضمنه هذه الأقسام في داخل المتحف . ومن الأفضل أن تلحق بهذه الأماكن أماكن أخرى للبيع والتسويق .

وبعد .. إذا كان الغرض الأسمى من إقامة مثل هذه المتاحف هو الحفاظ على الثقافة المادية وإنتاجها لتكون دائماً في ذاكرة الشعب ، فلن يتم ذلك إلا عن طريق عرض موادها الإبداعية أمامهم . فكيف يمكن جمع المواد الإبداعية من مواقعها الأصلية؟ هل عن طريق الإهداء من الأفراد أو الجمعيات أو المتاحف المماثلة ، أو عن طريق الإعارة ، أو عن طريق الاقتناء... إلخ . بالتحديد لن نتعرض هذه الدراسة لطرق جمع المادة الفولكلورية وأساليبها الفنية ، حتى لا يتباعد عن المنظر البحثي لها وطريقها المحدد ، القاصر على دراسة مستقبل الثقافة . خاصة وأنه سبق للباحث التعرض لموضوع جمع المادة الميدانية في كتابه المنشور «الفولكلور .. دليل العمل الميداني .. مدخل إلى دراسة الثقافة المادية» ، الجزء الأول . إلا أن هناك ضرورة للتعرض لجانب واحد من جوانب البحث الميداني وهو الجانب الخاص باجتهاد الجامع الميداني في تصنيف العينة الفولكلورية ، خصوصاً وأنه يلجأ إلى هذا الاجتهاد عندما تكون العينة من العينات التي لم تصادفه من قبل ، أو لم يجد لها مثيلاً في عمله الميداني . ويلاحظ الجامع الميداني أن المعلومات التي قدمها له الرواة لا تكفي أحياناً للدلالة على فولكلورية العينة . وقد تكثر الآراء حولها في ناحية وتنقص أو ربما تنعدم من ناحية أخرى . وبذلك يتجه الجامع الميداني إلى خبرته ليستخدم فعل الاجتهاد بشأن تحديد موقفه من العينة .

ولا شك أن الجامع الميداني سيعتمد إلى دراسة الظواهر الفنية المحيطة بالعينة ودورها عند الجماعة وسياقها

الوظيفي ، ومقارنة العينة مع بعض المنتجات الشبيهة في البيئة . ومن المحتمل أن يتوصل الجامع إلى بعض الخصائص الدالة على إمكانية اعتبار العينة عينة فولكلورية ، ولكنه بنفس القدر يمكن أن يجانبه الصواب ، وفي أحوال كثيرة يقع في الخطأ .

ويوضح هذا كله صعوبة الاعتماد على الاجتهاد فقط ، نظراً لأن للاجتهاد جوانبه الإيجابية ، وجوانبه السلبية . ويتضح بهذا وبغيره ضرورة الاهتمام بعرض هذه الجزئية في الدراسة ، إذ يقتضي الأمر من جامع العينة كثيراً من البحث والمقارنة للوصول بقدر المستطاع إلى الحقيقة الفولكلورية ، كما أشرنا إلى ذلك غير مرة . وينبغي على الجامع الميداني في هذه الحالة ، قبل أن يبتعد عن العينة ويرفضها ، أن يحاول العثور على الرواة من مصادر مختلفة وعلى الأدلة . وفي حالة تعارض الرواة والأدلة ، ينبغي على الجامع في هذه الحالة أن يتبع بعض القواعد الفنية التي قد تعينه على الاجتهاد الإيجابي في الوصول إلى فولكلورية العينة .

أ- أن تكون العينة من الأهمية بحيث تستحق هذا الجهد المضاعف . وهذا متروك لرؤية الجامع لها ، ومن الأفضل أن يشاركه الرأي خبير في نفس التخصص .

ب- لكي يتيقن الباحث من أن أقوال الرواة والأدلة متعارضة حقاً ، ينبغي أن يتأكد من أن التعارض منصب أصلاً على العينة ذاتها . وهذه الخطوة لا تكون سبباً في رفض العينة؛ نظراً لأن الاحتمال الثاني هو أن يكون جانب من جانبي التعارض صحيحاً . وفي مثل هذه الحالة لا بد للجامع الميداني من أن يسعى إلى معرفة أي المصدرين يمكن الاعتماد عليه .

ج- لا عبء بعدد الرواة وكثرة الأدلة ، إذ ربما تكون العينة هي نتاج إبداع خاص لأحد المبدعين الشعبيين ولم تجد طريقها نحو الانتشار بعد ، أو أن تكون إنتاجاً خاصاً به ولم يتم بعرضه على الآخرين بعد ، ويحتمل كل الخصائص الشعبية ، وتتحدد معاله البيئية والجمالية من خلال تلك الخصائص .

وعندئذ ، فإن الجهد المضاعف الذي يبذله الجامع الميداني في سبيل الوصول إلى حقيقة العينة ، يمثل أهم مافي شخصية الجامع وهي الأمانة في العمل . وينعكس هذا الجهد بعد ذلك على طبيعة الاقتناء للمتحف ، وذلك لأن الاقتناء في المتحف يعتمد فيما يعتمد على مصداقية العينات



المروضة داخله ، ومدى تعبيرها عن الأصالة والثقافة الشعبية.

**ولنتساءل بعد ، ما هو متحف التراث الشعبي ؟ وماهى أشكاله وأدواره العلمية والعملية؟**

متحف التراث الشعبي هو المكان الذى يحتوى على مبانٍ وحدائق وأماكن تشغلها جميعاً إبداعات الثقافة الشعبية . ويتم عرض تلك الإبداعات وتقديم نماذج حية من الإنتاج الفنى أمام المترددين على المتحف. ويخصص هذا المتحف للبحث والدراسة والمشاهدة، إلى جانب ما يقوم به فى خدمة الثقافة والتربية والترفيه . والمتحف بهذه الصورة يعتبر مركزاً إشعاعياً، هدفه الأساسى العلم والثقافة والتعليم . وعلى ذلك يمكن القول: إن المتحف بمثابة البانوراما الحية التى تعبر أمام الملتقين عن أنماط لثقافات بيئية اجتماعية لها صيغها الشعبية ، والتى تتوحد جميعها فى ثقافة الوطن الأم، وتعتبر فى ذات الوقت عن شخصيتها المتميزة.

وأنواع متاحف التراث الشعبي يمكن تقسيمها فى ثلاث اتجاهات ، كل منها له طبيعة خاصة فى العرض والوظيفة، وإن كانت جميعها معاً تؤدى نفس الهدف ، وهى :

#### أ- المتحف الشامل

(المتحف الوطنى للثقافة الإبداعية الشعبية):

وهو المتحف المقام على فكرة التقسيم الجغرافى للثقافة الشعبية إلى أقاليم؛ كل إقليم على حدة . ويقام هذا المتحف فى عاصمة الوطن الأم، وتخصص له مساحة كبيرة من الأرض تتسع لتضم الأشكال التعبيرية والمادية والإنتاجية من الأشغال الفنية لكل بيئة ثقافية داخل كل إقليم . ومن الأهمية اختيار الموقع العام لتشديد مثل هذا المتحف بالشكل الحضارى المناسب الذى يجسد الشخصية الثقافية الوطنية.

**والخطوات التى تتخذ عند تشييد مثل هذه المتاحف الشاملة هى :-**

١- تخصص مساحة من الأرض لكل إقليم ، بحيث تكون هذه المساحة فى النهاية ممثلة ، بما يقام عليها وفيها من منشآت ، للثقافة الشعبية للإقليم المخصصة له . يراعى فيه ضرورة تخصيص أكثر من مساحة للإقليم الذى يتميز بتعدد الثقافات الشعبية، حتى تكون الصورة النهائية معبرة عن الإقليم وخصائصه . ومثال ذلك نجد أن هناك بعض الأقاليم التى يتشكل بنيانها الثقافى من بيئات بدوية وزراعية مثل محافظة الشرقية ، ولكل بيئة منهما مجالها الثقافى الذى يتمثل فى عمارتها وفنونها وعاداتها .. إلخ.

٢- ضرورة توفير المناخ العام الذى يمثل جغرافية الإقليم وطبيعته ، حتى تنعكس على الآخرين مصداقية العرض، وبالتالي معاشته . فإذا كان المكان مخصصاً لمدينة رشيد مثلاً ، التابعة لمحافظة دمهور، فلا بد أن تعطى الأبنية والإطار العام لها انطباعاً بالحرف وأشغالها ، وإيضاً بالنخيل والزراعة، وهكذا يتحقق التأثير المباشر.

٣- والأقسام التى تضمها كل مساحة إقليمية تنحصر فى:

- العمارة التقليدية والبيئية للإقليم ، ولكل ثقافة به إذا كان هناك تعدد فى البيئات .

- إعداد تلك العماائر بكل ما يعبر عن الحياة اليومية والمعيشية داخلها، والتأكيد على الممارسات اليومية التى تتم وأسلوب الحياة فيها .

- الأثاث والمنقولات وأدوات الطعام والخبيز ، وغيرها .

- أدوات العمل اليومى ، ومعدات العمل الحرفى والتخصصى .

- الأشغال الفنية والتطبيقية.

- أماكن الورش والصناعات التقليدية والبيئية.

- الملابس والحلى وأدوات الزينة ولعب الأطفال وغيرها .

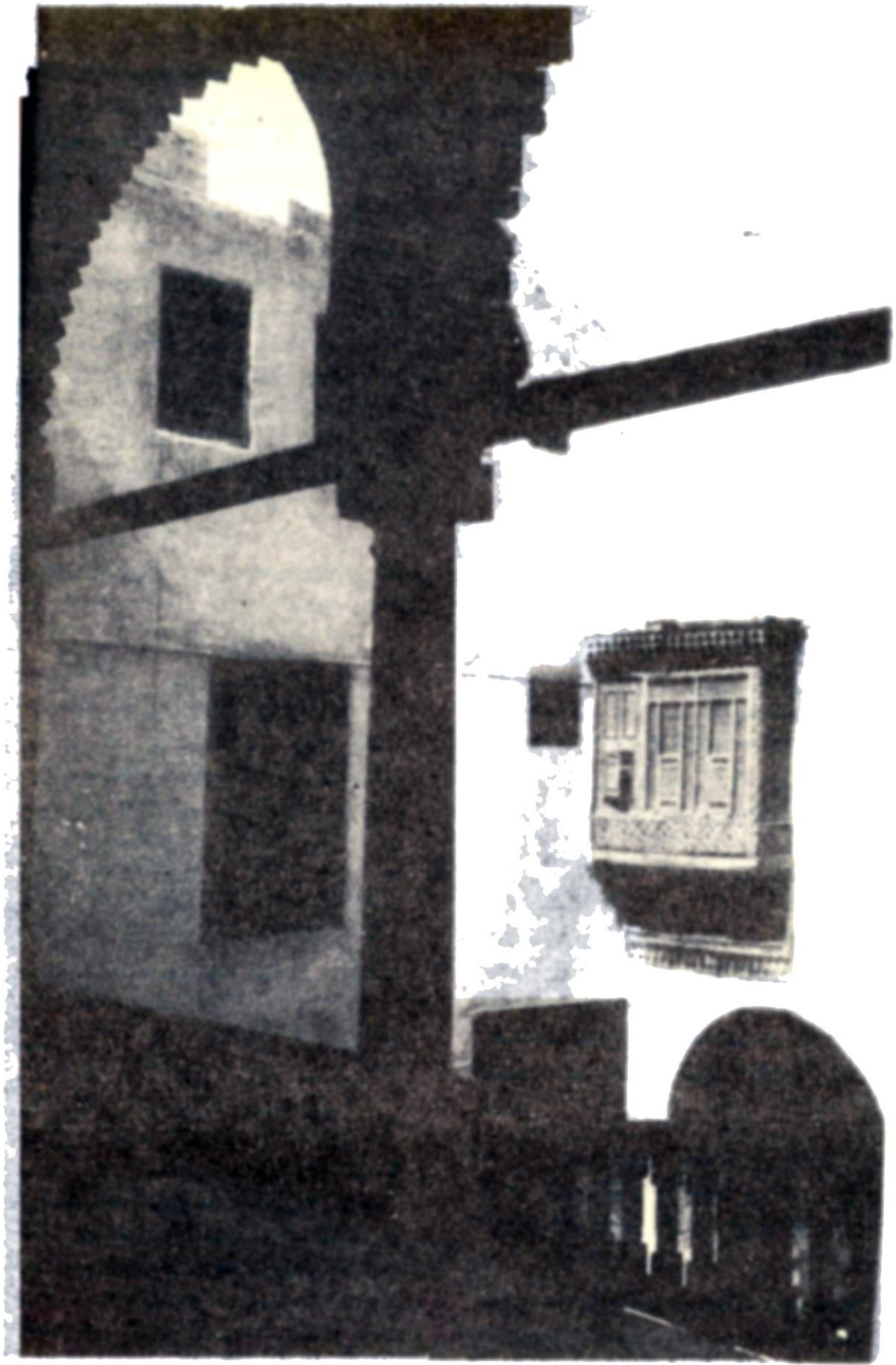
- نماذج من منتجات البيئة فى الزراعة والصيد بمختلف أشكاله .. إلخ ، وكل ما يمثل الثقافة المادية فى الإقليم.

بالإضافة إلى هذا توجد أقسام أخرى فى المتحف مشتركة ومكملة لبعضها ، ولا يمكن أن يكتمل المتحف بدونها، وهى :

١- صالة المتحف الدائم ، وهى القاعة المغلقة المخصصة للعرض الفنى للثقافة المادية والأشغال الفنية ، والحرف والصناعات التقليدية والبيئية . ويتم التنسيق فيها إما بالتقسيم النوعى للمنتجات، وإما بالتقسيم الجغرافى للأقاليم.

٢- صالة المعارض السيارة ، وفيها تُقام المعارض المتنوعة المتصلة بالفنون الشعبية المحلية أو المقامة عن طريق التبادل الثقافى فى بلدان العالم . وهى صالة مغلقة تلحق بها الحجرات المعاونة.

٣- قاعة السينما والمحاضرات والندوات ، ويلحق بها مكتبة فيلمية .



● نموذج من العمارة المصرية في منطقة مصر القديمة بالقاهرة تعبر بشكل مباشر عن فنون  
الطواب التي تميز بها العمارة التقليدية



٤- صالة العروض الفنية ، ويمكن أن تصمم على أساس  
الاشارة خدام الشستوى والصيفى فى أن واحد ، ولذلك  
يستحسن أن تقام وسط حديقة.

٥- المكتبة العلمية ، وهى تضم الكتب المتخصصة فى مجال  
الفنن والآداب والاجتماع مع المراجع والدوريات  
والفيديو وأجهزة التصوير الضوئى والكومبيوتر ، ومن  
الأفضل أن تلحق بها قاعة للعروض الفوتوغرافى.

٦- كافيتريا تبنى بتصميم متكامل يعطى الانطباع  
بالشخصية القومية ، وتجهز كمكان يمكن الباحثين من  
التقابل والمناقشة ، وكذلك تكون متعة ثقافية للمتريدين  
المتحف.

٧- قاعة الاستماع والتسجيل الموسيقى.

٨- حبرات تقنيات البحث الميدانى ، وإصلاح الأجهزة.

٩- أماكن الورش التقليدية والبيئية ، والتي يجب أن تعبر  
بقدر الإمكان عن أشهر تلك الفنون فى الثقافة المحلية.

١٠- قسم صيانة المعروضات (رقفا - نجار - حداد)  
بالإضافة إلى قسم الحفاظ على المعروضات من الفطريات  
وخلافه.

١١- أماكن الإداريين والفنيين والحراسة.

١٢- المخازن (مخزن دائم - وآخر ترانزيت)

١٣ - صالة المبيعات والتسويق.

ب- متحف التراث الشعبى الإقليمى :

هذه النوعية من المتاحف تقام فى كل إقليم ، وتجمع فيها  
الأشكال الفنية التى تعبر عن ثقافة الإقليم ، وعن أهم  
الأنشطة الإنتاجية الحرفية والصناعية به ، وكذلك ما يكشف  
عن عاداته وتقاليده الخاصة .

ولا شك أن هذه النوعية من المتاحف الإقليمية تعتبر  
صورة مصغرة من المتحف الشامل الموجود فى عاصمة  
الوطن . إلا أن دوره لا يقل أهمية عما يقوم به متحف  
العاصمة ، ذلك لأن دوره فى حماية الثقافة المادية فى الإقليم  
له تأثيره الكبير على مستقبل هذه الثقافة واستمراريتها ،  
ولذلك تحرص بعض الأقاليم على إنشاء مثل هذه المتاحف ،  
معتمدة فى ذلك على أربعة دوافع أو محاور أساسية ، وهى :

١- الدافع الثقافى : أن يقوم المتحف بدوره فى تعريف  
رواده المحليين بثقافة بينهم مجتمعة داخل المتحف ، وكذلك

العمل على تنمية معارفهم بالثقافة المادية وما فيها من  
عناصر جمالية ونفعية ، وكذلك حثهم على الممارسة اليدوية  
واستغلال خامات البيئة فى عمل مفيد.

٢- الدافع النفسى : ويتجسد فى تشجيع المبدعين من  
الفنانين الشعبين فى الإقليم على الاستمرار فى الإنتاج ،  
وذلك بعرض إنتاجهم والاهتمام به من قبل المسؤولين ،  
بالإضافة إلى التقائهم بالمتريدين على المتحف.

٣- الدافع الاقتصادى : تتجه بعض الأقاليم إلى  
الاستفادة من هذه المتاحف باعتبارها إعلالاً عن المنتجات  
الفنية الأصيلة ، والتي يقبل على اقتنائها أكبر عدد من  
المتريدين على المتحف ، بالإضافة إلى إمكانية التصدير إلى  
الخارج.

٤- الدافع التعليمى والتربوى : إن وجود مثل هذه  
المتاحف ، يجعل من العملية التربوية عملية إيجابية ، إذ إن  
لها دور كبير فى حث الصبية والفتيان على تذوق ما فى  
ثقافة الإقليم من فنون يدوية وحرف وصناعات تقليدية،  
وتجعلهم يقبلون على مدارس تعليم هذه التخصصات الفنية ،  
لتخريج أجيال من الحرفيين والمبدعين المتفهمين لأصول  
العمل الشعبى.

ويهمنا هنا أن نؤكد على أن ما يتم جمعه للمتحف  
الإقليمى يجب أن يكون إطاراً للناحية الثقافية للمجتمع  
الإقليمى ، وأن ما يتم جمعه وعرضه داخل المتحف ، لن يكون  
له الأثر المفيد على المحاور السابقة ، وعلى مستقبل الثقافة  
المادية واستمراريتها ، مالم تتوافر فيه الوحدة الموضوعية ،  
والتنسيق المتكامل ، والخدمة الإرشادية الواعية بعملها  
ومسئوليتها.

ج - متحف التراث الشعبى البيئى :

وهذه النوعية من المتاحف البيئية مهمة إلى حد كبير ؛  
حيث تقام وسط البيئة الثقافية التقليدية ذاتها ، ويشارك فى  
إعدادها أهالى المنطقة مع المسؤولين بها ، ويسهم فى  
إنشائها أصحاب المهن التقليدية والأشغال البيئية . وهى  
صور حية تعبر عن الحياة اليومية بما تتضمنه من أشغال  
وأسلوب المعيشة ، والسلوكيات العامة للأفراد ، وتفاعلهم مع  
بعضهم . وتتركز مفاهيم إنشائها على المحاور الآتية :

١- البعد الإنتاجى : يعتبر هذا المتحف بمثابة عرض  
مكشوف لأعمال المبدعين الشعبين بالمنطقة ، فهم يقومون  
بالإنتاج الدائم أمام المتريدين على المتحف.



٢- البعد الاقتصادي : يعتمد المتحف البيئي على تسويق الأعمال الفنية .

٣- البعد التعليمي : يؤدي المتحف دوراً مهماً في نقل الخبرات من جيل إلى جيل ، وذلك عن طريق التعليم المباشر أو التلقين والمشاركة . وإلى جانب هذا فإن المتحف يؤدي دوراً تربوياً واضحاً ، ويدعم العلاقات الاجتماعية بين الأفراد بعضهم وبعض ، ويقوى الصلات بين الأفراد وإنتاجهم الفني .

٤- البعد التراثي : يحافظ المتحف على المنتجات الأصلية بالمنطقة ، ويقوم بعرضها ودراستها وتصنيفها وتدوينها بالشكل الذي يحفظ لها كيانها ، ويعمل على أن تكون مصدراً أصلياً ومرجعاً مثبتاً للوحدة الإنتاجية والجمالية .

٥- البعد البحثي العلمي : إن هذه المتاحف تعد من أهم المراجع الرئية عند إعداد الدراسات الشعبية حول المنطقة ، كما تعاون بشكل مباشر في إعداد خريطة وطنية للفن الشعبي الوطني .

٦- البعد الفني : وهذا البعد من الأهمية بحيث يأتي في مكانه هذا للتأكيد على دوره الهام في نجاح الأبعاد السابقة عليه . وتتمثل أهميته في حماية المبدعين الشعبيين في بيئة المتحف ، بإتاحة الفرصة لهم لمداومة الإنتاج الخاص بهم ، وتوفير حياة كريمة مناسبة تعاونهم على التفرغ للإنتاج . ومع هذا لا بد من خطة للمقتنيات الفنية وخطة تسويق لأعمالهم ، ضماناً لزيادة دخولهم المادية . كذلك يتيح المتحف لهؤلاء المبدعين مكاناً يدرّبون فيه الأجيال الجديدة على الإنتاج . ولا شك أن هذا كله يشكل ضماناً للثقافة المادية يعطيها القدر الأكبر من الحماية ، ويحمي المهن التقليدية والبيئية من الاندثار .

ولكى يتحقق هذا ، يجب عند وضع التصور الكامل لهيكل بناء المتحف ، أن تخصص أماكن مناسبة للمبدعين تستغل كورش إنتاجية ، يمارسون فيها الإبداع الفني والإنتاج الحرفي ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، ينبغي - كخطوة من خطوات حماية الفن التقليدي - مد جسور التعاون مع المبدعين في أماكن إقامتهم ، عن طريق إمدادهم بالخامات اللازمة وبالتمويل المناسب أيضاً ، وبعدها تتم عملية تقييم الإنتاج والاقتناء الأمثل لها . ويجب أن يراعى عند إنشاء مثل هذه المتاحف أن تكون معتمدة على الإطار المعماري المتميز كظاهرة فنية في البيئة ذاتها .

وهذه النوعية من المتاحف البيئية تتكون من الأقسام التالية :

- ١- قسم المعروضات الفنية الدائمة .
- ٢- قسم المعروضات والتسويق .
- ٣- قسم شعب الإنتاج البيئي .
- ٤- صالة العروض الفنية والسينما والندوات .
- ٥- مكتبة متخصصة وعامة .
- ٦- قسم الأجهزة والصيانة .
- ٧- المضيئة .

ونتساعل بعد ذلك ، عن كيفية إعداد متحف للتراث الشعبي ، وعن الخطوات الفنية والعملية التي يجب اتباعها عند إعداد مواد العرض بالمتحف . وللإجابة عن هذا التساؤل يجب أن نتذكر أن الإجراءات التي ينبغي اتخاذها لإعداد مواد العرض ، إنما تبدأ فور الانتهاء من دراسة الخطة الخاصة بإنشاء المتحف وتحديد وظيفته وتخصصه . وفي الوقت ذاته تكون الإجراءات الخاصة بالبناء قد بدأت عملها في تنفيذ بناء المتحف وتجهيزه من الناحية الإنشائية والمعمارية ، طبقاً للتصميمات المعدة لهذا الغرض .

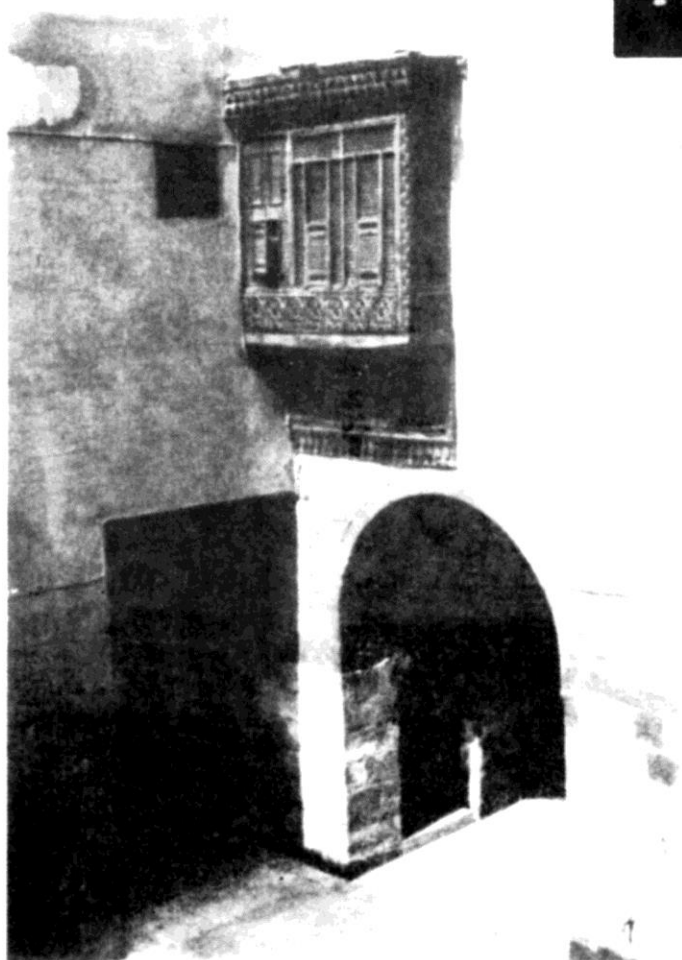
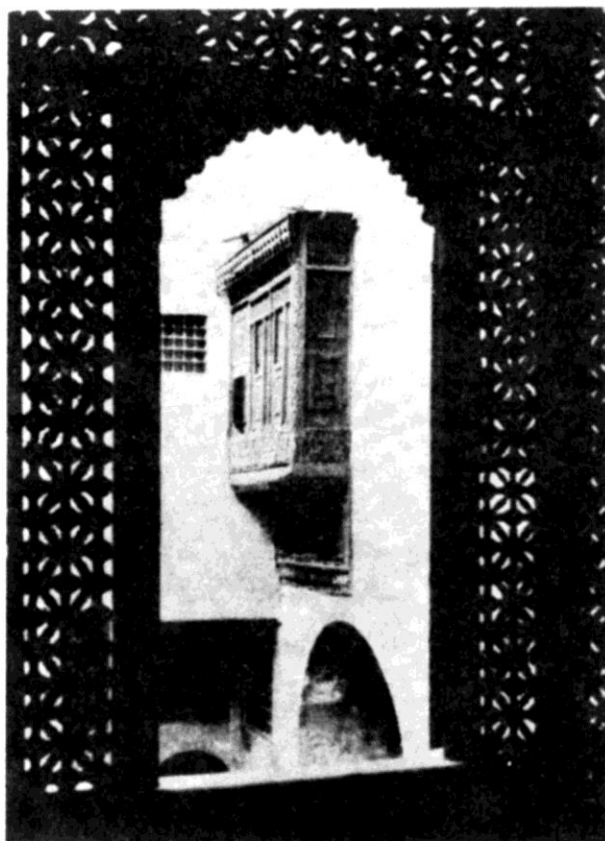
إن هناك بعض الضوابط اللازمة والخاصة بإنشاء متحف متخصص تعرض فيه مواد فولكلورية متنوعة ومختلفة ، بجانب الخدمات المكملة لها . من ذلك يمكن أن نحدد سياسة خاصة للتعامل مع المواد التي ستعرض في المتحف ، خاصة أنها مواد لها حيويتها ، ويغلب عليها طابع الاستمرارية ، بين الناس وبين المتفرجين بها في حياتهم اليومية . وهذه المواد في الغالب ما تكون معاصرة لنا ، وتوجد بيننا ، والعتور عليها لا يتم بالقطع عن طريق أعمال الحفريات أو التنقيب في أطلال التاريخ وغيرها . كما أنها مواد يمكن تصنيعها الآن بنفس المواصفات التي كانت عليها في الماضي . وعلى ذلك فإن الضوابط المتصلة بجمع المادة الشعبية تخضع للمنظور الفولكلوري ، وهو الذي يحكم إجراءاتها في انتقاء المادة .

وإذا أردنا أن نتعرض لهذه الضوابط وجب علينا ترتيبها وفقاً لخطوات العمل في إعداد المتحف :

- ١- تكوين فرق البحث الميداني : وهذا هو الضابط الأول ، إذ إن لهذه الفرق أهمية كبرى في جمع المادة ، وبالتالي يجب



● توظيف المشربيات في أعمال الديكور الخارجى  
للبيت العربى تبرز شكل فنون المعمار التقليدى  
المصرى



أن تكون مدربة تدريباً عالياً، ومؤهلة علمياً، ولديها الخبرة اللازمة لرصد العينة الشعبية وجمعها وفقاً لقواعد علمية وفنية خاصة . ومن المستحسن أن تكون الموضوعات الخمسة في علم الفولكلور هي الأساس الذي يبنى عليه تشكيل المجموعات .

٢- تقسم المواطن الثقافية إلى تقسيمات جغرافية بعد ذلك ، وتبدأ الفرق عملها على أساس رؤية جغرافية ورؤية تخصصية .

٣- ضرورة الجمع الميداني الشامل، فلا يتوقف الجامع عند حد جمع المادة المنتجة فقط ، بل عليه أيضاً أن يجمع الآلات ومعدات التصنيع والخامات وغيرها، لأنه من المفيد تصور كل عينة بمراحل تشكيلها والأدوات المصاحبة لهذا التشكيل .

٤- أن يهتم الجامعون الميدانيون بالمواد اللازمة للمتحف . ولذلك فإن الحاجة العملية تتطلب البحث الجاد عما هو أقدم وأكثر أصالة، وخصوصاً إذا كانت هناك عينات قد اندثرت بالفعل ، أو لم تعد تستخدم ، ولم تعد تنتج .

٥- في جمع التراث المادي ، يحتاج الأمر - قبل النزول إلى الميدان - أن تكون هناك دراسات كافية عن أهم الأشكال المادية والتعبيرية والعادات والتقاليد في منطقة الجمع ، وأن تعد خطة متكاملة تحتوى على ما يجب جمعه من مواد فولكلورية، وتكون مع الجامعين كل حسب مأموريته في الجمع الميداني .

٦- ضرورة الاهتمام بتسجيل البيانات اللازمة عن كل عينة تم جمعها في الميدان ، وفور الحصول عليها . وضرورة استخدام تقنيات البحث الميداني في عملية جمع المواد من البيئة، وتسجيل البيانات ، حتى تكون معيناً للذين سيقومون بالإجراءات الفنية بعد ذلك .

٧ - كيف يتحصل الجامعون على عينات العرض للمتحف؟ هناك سبل متعددة لهذا الغرض، وهي في مجموعها تعمل معاً، ولا يمكن الاستغناء عن إحداها . ولهذا يجب على الجامعين الميدانيين اتباع خطواتها للحصول على العينات . وهذه السبل هي:

( ١ ) البحث الميداني : وفيه يتم الجمع الميداني أيضاً، وهو العمل المحوري الذي تتبنى عليه سلامة الخطوات التي تليه، ففي البحث سيتمكن الجامع من كشف الظواهر الفولكلورية ونواتجها العملية، ثم رصدها وتحديد العينات اللازمة منها للعرض بالمتحف، ثم الاقتناء .

(ب) الاقتناء : وهو يتم بطريقتين، الأولى: عن طريق الشراء، والأخرى عن طريق الإهداء . وفي كلتا الحالتين يجب على الباحث أن يكون واعياً بتأثير ذلك على استمرارية عمله في المنطقة . وللاقتناء ميادينه المتنوعة، فهناك ميدان الصناعات أنفسهم، وهناك ميدان الاقتناء الذاتي وهم المستفيدون من هذا الإنتاج للاستخدام اليومي، وهناك العينات التي يجمع بعض الأفراد بشغفها لهم أو لذويهم، وهو الميدان الرئيسي لجمع الفنون البيئية من أصحابها الحقيقيين .

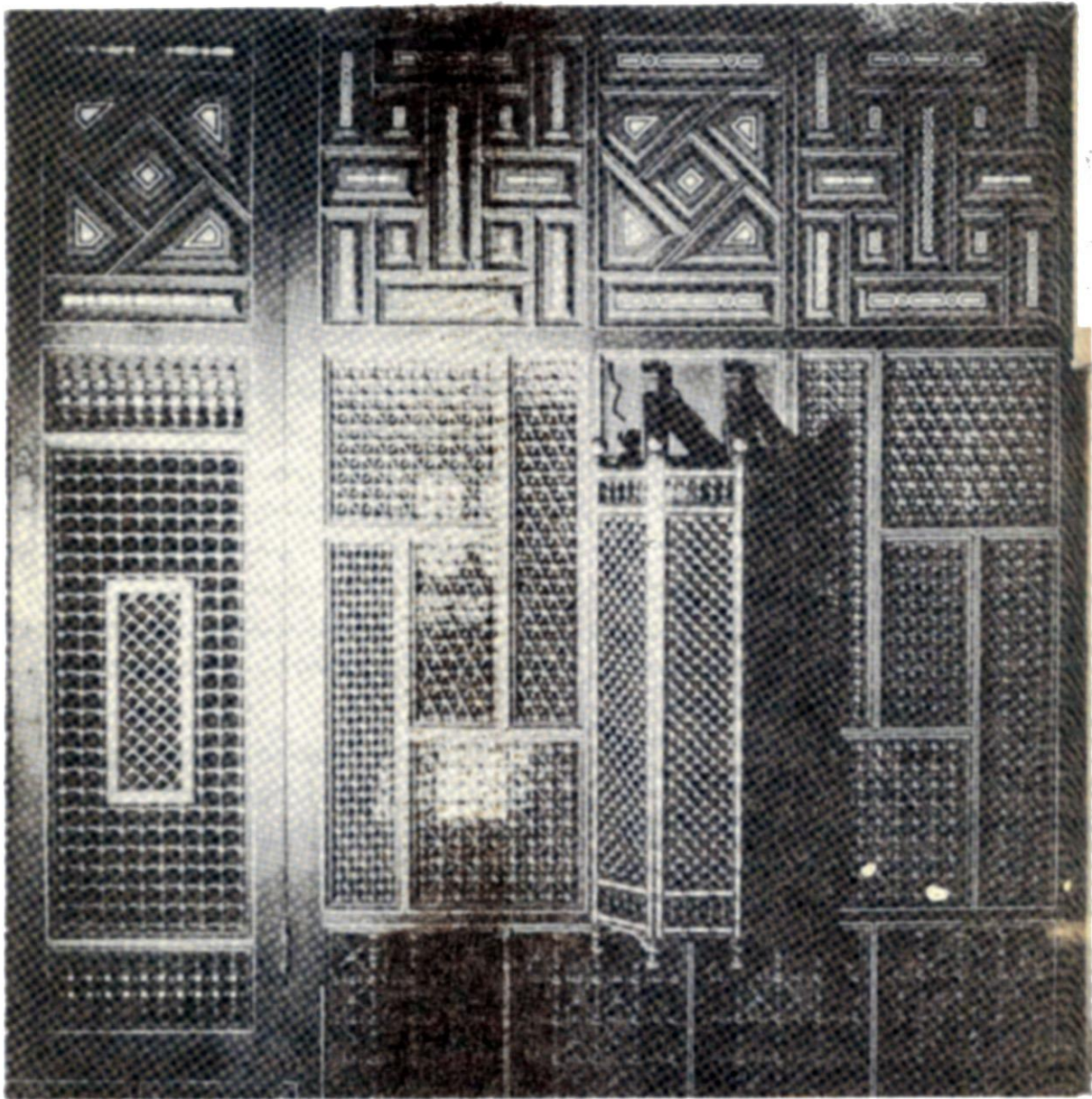
ولاشك أن هناك بعض الصعوبات التي ستواجه الجامع الميداني عند تقدير الثمن المناسب للعينات المختارة، والسبب يعود إلى عدم وجود ثمن محدد لهذه العينات، وخصوصاً إذا كانت من المقتنيات الخاصة لبعض الأهالي . ولكن في النهاية يكون الثمن الذي يحدده الجامع بمثابة المسؤولية العلمية تجاه القيمة الحقيقية للبيئة، وخصوصاً إذا كانت نادرة وغير متداولة .

(ج) الإهداء عن طريق الجمعيات والهيئات العلمية والهواة: وهذه الطريقة من الطرق المهمة للحصول على بعض العينات القديمة والتي لها قيمتها الفولكلورية، وأحياناً تكون هذه العينات من الندرة، بحيث يصعب أو يستحيل العثور على مثيلتها في الوقت الحالي، بالإضافة إلى هذا ما يقوم به الهواة أحياناً من جمع العينات الفولكلورية التي تتضمن أبعاداً فنية فولكلورية على مستوى عالٍ من القيمة .

وللإهداء بعض القيود والقواعد المتبادلة بين من سيقومون بالإهداء وإدارة المتحف . ومن هذه الشروط التي يضعها الجانب الأول عدم التصرف في العينة، أو أن توضع في مكان خاص بعيداً عن المجموعات المثيلة لها . وهكذا يتمين على الجانب الثاني التقيد بهذه الشروط والعمل على تنفيذها بدقة، حتى يصبح هذا الفعل من جانب المتحف حافزاً على الإهداء من الآخرين . وعند قبول الهدية ينبغي على المتحف مراجعة البيانات المصاحبة لكل عينة مهداة بدقة، ومضاهاة النتائج بالدراسات السابقة حول الموقع الجغرافي، والظاهرة الفنية المصاحبة لها .

( د ) التبادل الثقافي: يتم ذلك في إطار التبادل بين المتاحف وبعضها أو بين الجمعيات والهيئات العلمية أو بين المتحف والهواة . فأحياناً يلجأ البعض إلى مبادلة مجموعات من العينات المتكررة لديهم، طلباً منهم للاستفادة بعينات جديدة لم تكن لديهم مثلاًها . وهذه الطريقة مفيدة جداً





● حجرة من الحجاب المصنوع من الخراط يمين تفاصيل دقة  
الصناعة في عمل المشربيات من الخشب المعشق المطعم بالعاج



للمتحف، وخصوصاً إذا كانت هذه العينات من جهات أو أشخاص متخصصين فى ذات المجال، وذلك للاستفادة من بعض العينات الأصلية، والتي لم يعد بعضها يُنفذ فى الوقت الحالى.

وإذا كان المتحف سيقوم بنسخ أعمال مشابهة للعينات التى حصل عليها، فعليه فى هذه الحالة أن يقوم باستئذان صاحب العينات قبل القيام بهذا التصرف، فإذا جاء الرد بالرفض، وجب على المتحف الالتزام بذلك.

وبعد هذا.. نأتى إلى الجزء الخاص بالإجراءات الفنية، التى يجب أن تتبع فى حفظ العينة وعمل السجلات اللازمة للمعروضات بالمتحف.

#### ١ - التسجيل والتصنيف، وطرقهما الفنية :

يعتبر تسجيل العينات العمود الرئيسى فى عظمة أى متحف، فالعينات وحدها دون أن تسجل بياناتها بطريقة علمية ومنظمة، تفقد أهم قيمها البحثية، ففقدان المعلومات حول العينات يجعلها مع مرور الوقت بلا بطاقة تحدد جوهرها ومكانها... إلخ.

إن القاعدة الأساسية التى تتمركز حولها الخطوات الفنية للتسجيل هى حماية العينات من الضياع والفقدان، وعدم تراكم العينات بعضها فوق بعض؛ ولذلك فإن تأجيل خطوات التسجيل يستوى مع عدم الاهتمام بالتسجيل، لأن الخطورة هنا تكمن فى أن المعلومات التى تم جمعها من الميدان، إن لم تسجل فى حينها، يصعب على الجامع بعد ذلك تذكر عناصرها وماداتها. وبالإضافة إلى أن تراكم العينات من مناطق مختلفة يجعل الأمر بالغ الصعوبة إن لم يتم التسجيل فور استلام المتحف للعينات.

ومما يثير الانتباه أن التعامل مع العينة الفولكلورية، ونحن نحاول أن نتبع خطوات العمل الفنى المتحفى لها، يختلف عن التعامل مع أى من العينات الأخرى للمتاحف المتخصصة مثل الآثار والفنون والحفريات مثلاً؛ ذلك لأن العملية التسجيلية فى الثقافة المادية تبدأ من الميدان ومن واقع الحقائق التى تروى على السنة الرواة أنفسهم. ومما هو جدير بالذكر، أنه حينما يجمع الجامع الحقائق المتكاملة عن العينة، ثم يقوم بعد ذلك بتنظيمها بالشكل الذى يعاون على التسجيل المتحفى، عليه أن يحرص كل الحرص على إبراز الخصائص الفنية والوظيفية، وأيضاً عليه الالتفات إلى التغيرات التى طرأت على العينة بمقارنتها بغيرها فى الفترة

التي جمع فيها المادة حتى وإن كانت الظواهر لا تتبدل. فقد يكون لهذا التغير دلالة على التغير الاجتماعي الحرفى، إلى آخره. ومن الواضح أن الجمع الميداني وقتنا الحالى سيؤكد على أن هذا التغير الحادث أحده بعض العينات لا يحدث نتيجة لأساسيات ثابتة، بل نتيجة للحياة، وتغير الأنماط المعيشية، والمزاجية المجتمع. وعندما يحدث هذا التغير فى بعض مظاهر المادية، فإنه لا يحدث من تلقاء نفسه، بل الذى يتغير أصحاب الثقافة ذاتهم، وينعكس هذا بدوره على المادية. وهذه هى الواجبات التى يجب أن يضطلع بها الميداني للوصول إلى الحقائق المتكاملة للعينة، طالما أن لها حضورها الشعبى.

ويتم ذلك بترتيب المعلومات وتنظيم أدوات البحث بحيث يمكن من خلالهما الوصول إلى الآتى :

- ١ - تحديد المتغيرات التى طرأت على العينات.
- ٢ - تحديد بدايات حدوث التغيرات، مع ملاحظة التغير الأخرى فى البيئة.
- ٣ - تحديد الوظيفة المخصصة للعينات قبل وبعد التغير
- ٤ - تحديد دور العينة وتأثيرها بعد التغير على الجماعة
- ٥ - الأبعاد الفنية والاجتماعية للعينة.

#### ( أ ) الخطوات الفنية اللازمة لتسجيل العينة بالمتحف:

ينبغي على من يتناول عملية تدوين البيانات حراً العينات، بهدف تسجيلها فى سجلات المتحف، أن يكون ملماً تماماً بالطرق الفنية الخاصة بعملية تدوين الوثائق الفنية وأن يكون عارفاً بخطوات التسجيل من الناحيتين العلمية والفنية، لأهمية ذلك فى تكامل الخطوات المتتالية والهادفة إلى حماية المعروضات بالطرق التى تحفظ للمتحف مقتنياته من الضياع، وحفظ البيانات الخاصة بالعينات من التشويه. سواء أكان هذا نتيجة نقل المختصين والعارفين بالعهد، أو نتيجة نسيان البعض منهم لمصادر هذه العينات مثلاً.

وهذه الخطوات أو ما يتبعها من شروح، تبين الأداء الأفضل عند القيام بهذا العمل:

- ١ - فى البداية، يجب إعطاء أرقام مسلسلية لكل العينات الموجودة بالعهد، بصرف النظر عن اختلاف أنواعها أو خاماتها، أو تباين مواطنها. ويتم تتابع الأرقام فى ذات التسلسل كلما ورد إلى المتحف عينات جديدة، إذ يجب أن



تدون على نفس المنوال التسلسلى. وفي الوقت ذاته يتم تسجيل هذه الأرقام فى دفاتر العهدة، مع ملاحظة كتابة نوع العينة واسم الجامع ومنطقة أو جهة ورود العينة.

٢ - أن تكتب الأرقام على طرف كل عينة بالقلم الأحمر، على أن يكون اللون من الألوان الثابتة.

٣ - لاشك أن البيانات التى تكتب فى الدفاتر لها أهميتها، فهى المستند الذى يمكن الرجوع إليه عند الحاجة. ولذلك فإن عملية التدوين عليها أن تتمثل طريقة المختصر الشامل الجامع، وأن تكتب البيانات التى تتضمنها بخط واضح، مع ضرورة الاهتمام بتسجيل مسمى كل عينة، كما ينطق فى بينته المحلية، ولهذا ينبغي «تشكيل» هذا المسمى تشكيلاً مطابقاً للنطق.

٤ - تستخدم الطريقة الشاملة فى كتابة التواريخ؛ لأهمية ذلك فى توثيق العينات، فيجب كتابة تاريخ ورود العينة بالأرقام وبالحوروف فى أن واحد، بالإضافة إلى ذكر جامع العينة، وإيضاح ما إذا كانت العينات وردت للمتحف عن طريق الشراء أو التبرع أو التبادل. أما إذا كانت قد وردت كإعارة للعرض فقط ولمدة محدودة، فيجب ألا تدون فى هذه النوعية من الدفاتر.

٥ - يبنى التقسيم الرقمى لكل عينة على النمط الثلاثى، بمعنى أن يكتب عام التسجيل، ثم صنف العينة، ثم رقم الإضافة من الشمال إلى اليمين كالتالى: ٠١ - ٠٣ - ٩١. فهذا الرقم متكاملًا يعنى أن التسجيل تم عام ١٩٩١، وصنف العينة رقم (٢)، ورقم الإضافة فى السجل (١).

٦ - من الأهمية أن يترك المسجل مكاناً بالدفاتر أمام كل عينة ليضيف رقم العينة بعد عرضها بالمتحف. وهذا الرقم يتضمن رقم مجموعات العينات بالقسم، ويكتب الرقم الخاص بالعينة والرقم الخاص بالقسم بالدفتر بعد ذلك.

٧ - من الضرورة عمل رقم لكل عينة فور استلام المخازن لها، وذلك على بطاقة تربط مع كل عينة نقلاً من الدفاتر، ويكتب الرقم بخط واضح ويلون ثابت. ويتحرك هذا الرقم مع العينة حتى تأخذ طريقها للعرض بالقسم الخاص بها.

٨ - من الأفضل، بل من الضرورى، أن يكون هناك لكل دفتر، إضافة للعهدة، دفتر آخر، تدون فيه الأرقام والبيانات المسجلة فى الدفاتر الأولى بنفس الدقة وبصورة طبق الأصل. على أن تحفظ هذه الدفاتر بعد ذلك كسجلات احتياطية فى خزانة خاصة، حفاظاً على العهدة وعلى البيانات الخاصة بها من الضياع أو التلف.

٩ - يجب عمل بطاقات للدليل عن العينة فى فيش خاصة تكتب فيها أرقام التدوين والإضافة والعرض المتحفى مع اسم العينة ونوعها، وأخرى تكتب فيها العينة واسم الجامع ومنطقة أو جهة الورد وكيفية الحصول على العينة، مع الأرقام الخاصة بها. وهذه الطريقة تسهل البحث عن العينة فى السجل.

١٠ - إن هذه الإجراءات التى تتم بصدد تسجيل العينات، لا تعتبر بديلاً عن الإجراءات التى تقوم بها المخازن والشئون المالية، من إضافة وصرف وغيرها.

ونتسأل بعد ذلك عن الخطوات التى تتبع بعد التسجيل والتصنيف، كإجراءات مكملة فى تنظيم العرض المتحفى.

يجد منسق العرض بالمتحف نفسه أمام عينات متعددة فى أشكالها وفى خاماتها وفى مكانها وزمانها، أى يجد نفسه أمام حقائق لا بد وأن يجعل من العرض صوتاً معبراً عنها جميعاً، وشكلاً يؤكد على خصائصها الفولكلورية فى إطار من الوحدة النوعية والوحدة المكانية أيضاً. ومن هذا المنطلق تتجه هذه الدراسة إلى التقسيم الجغرافى فى التنسيق، وبالتالى فى العرض العام للمتحف، ولذلك أسبابه:

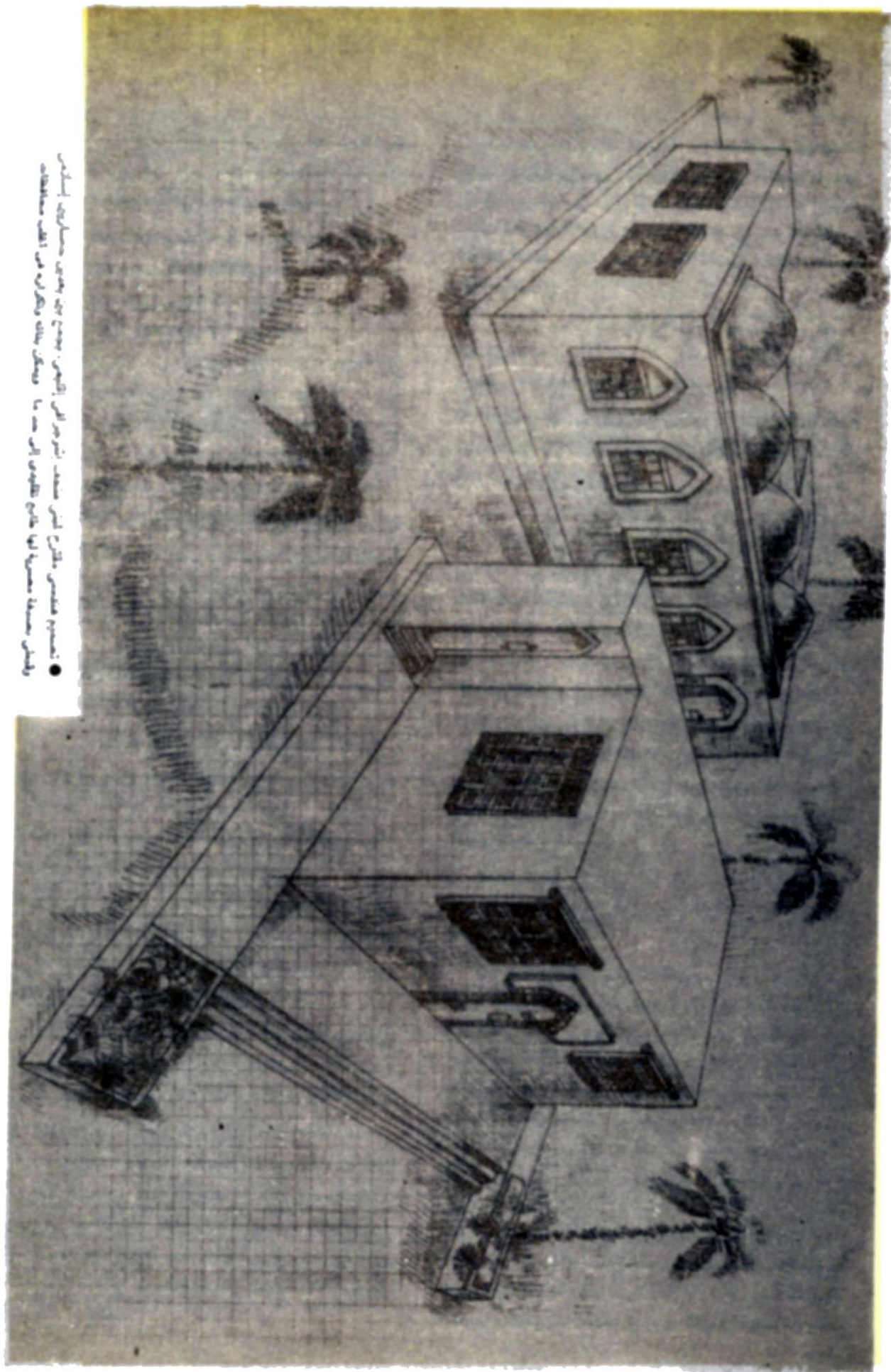
١ - إن التوزيع النوعى، من حيث نوعية الإنتاج، لا يعطى للوحدة حقها للمعيشة الكاملة مع الوحدات المنتجة فى ذات البيئة، وبالتالى فإن وجودها فى مناخ متحد يعطيها البعد الفولكلورى من خلال الدلالات المتعلقة بالبيئة وخصوصيتها التعبيرية بشكل خاص.

٢ - إن التوزيع النوعى للمعروضات، طبقاً لنوعيات الإنتاج والخامة، إن جاز فى العرض المؤقت فإنه لا يجوز فى العرض المتحفى الدائم.

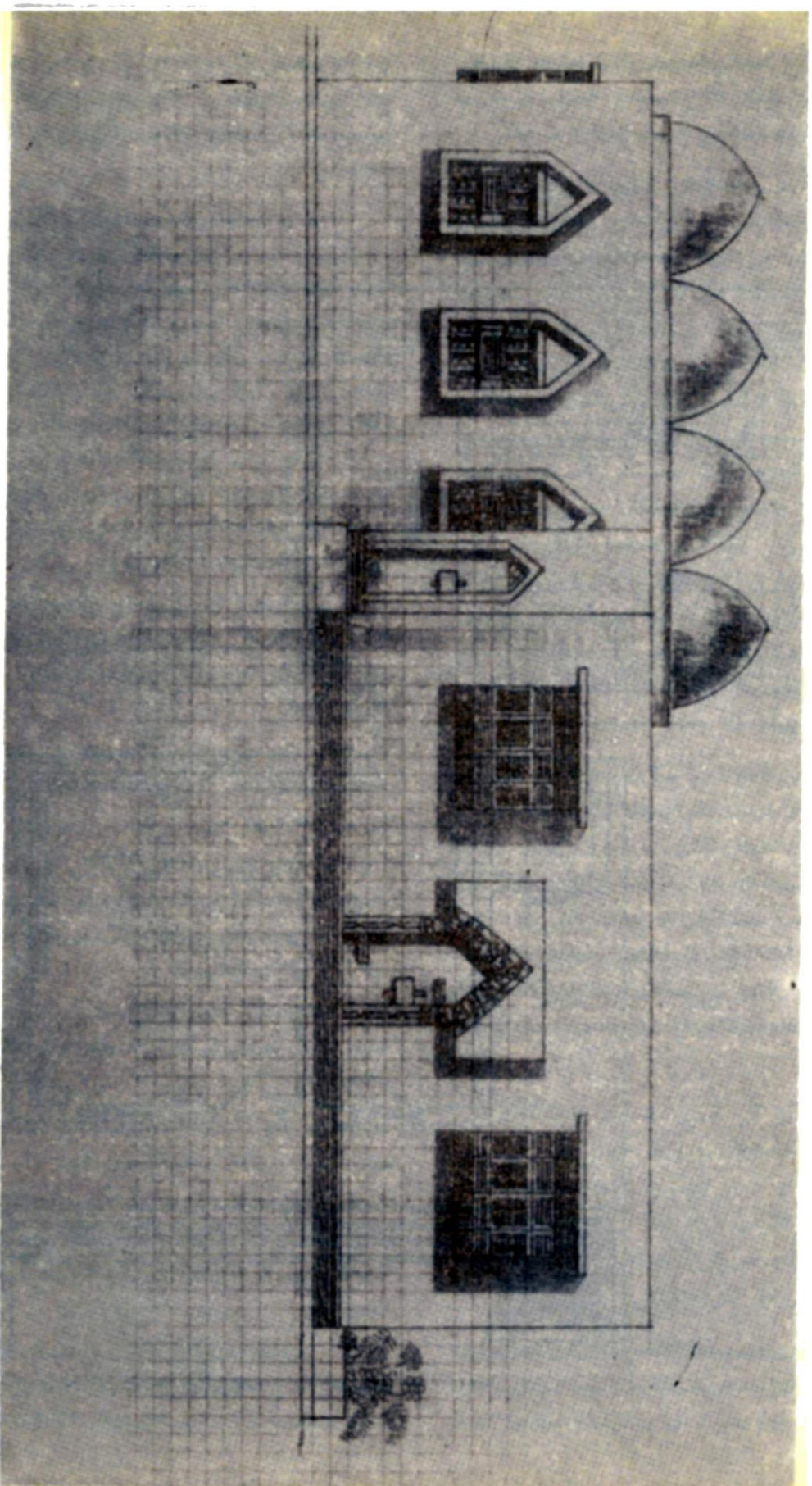
وقد يوضح هذا، الصعوبات التى ستواجه منسق العرض عندما يضع التصميمات الخاصة بالعرض العام للمتحف، وأولى هذه الصعوبات هى ضرورة الحفاظ على الخصائص الموضوعية لكل عينة على حدة، وكل العينات معاً، والتى بغيرها لا يمكن أن يكون هناك تنسيق متخصص لمتحف مختص بمجال التعبير الإنسانى وإبداعه، وثقافته وفنونها. وهذا، على الرغم من تواجد عدد من المتخصصين فى مجال التصميم الداخلى والمزخرفين، وجهدهم وسعيهم إلى بلوغ الهدف المطلوب فى محاولات متعددة. إذ يقتضى هذا العمل نوعاً من التخصص الدقيق فى مجال تنسيق المتاحف الشعبية، ودراسة فى مجال الفنون الشعبية؛ علمية وتطبيقية، كما أشرنا إلى ذلك غير مرة. وعلى الرغم من هذا كله نجد أنفسنا مقتنعين بأن التنسيق بهذه الكيفية أيضاً لن يثبت



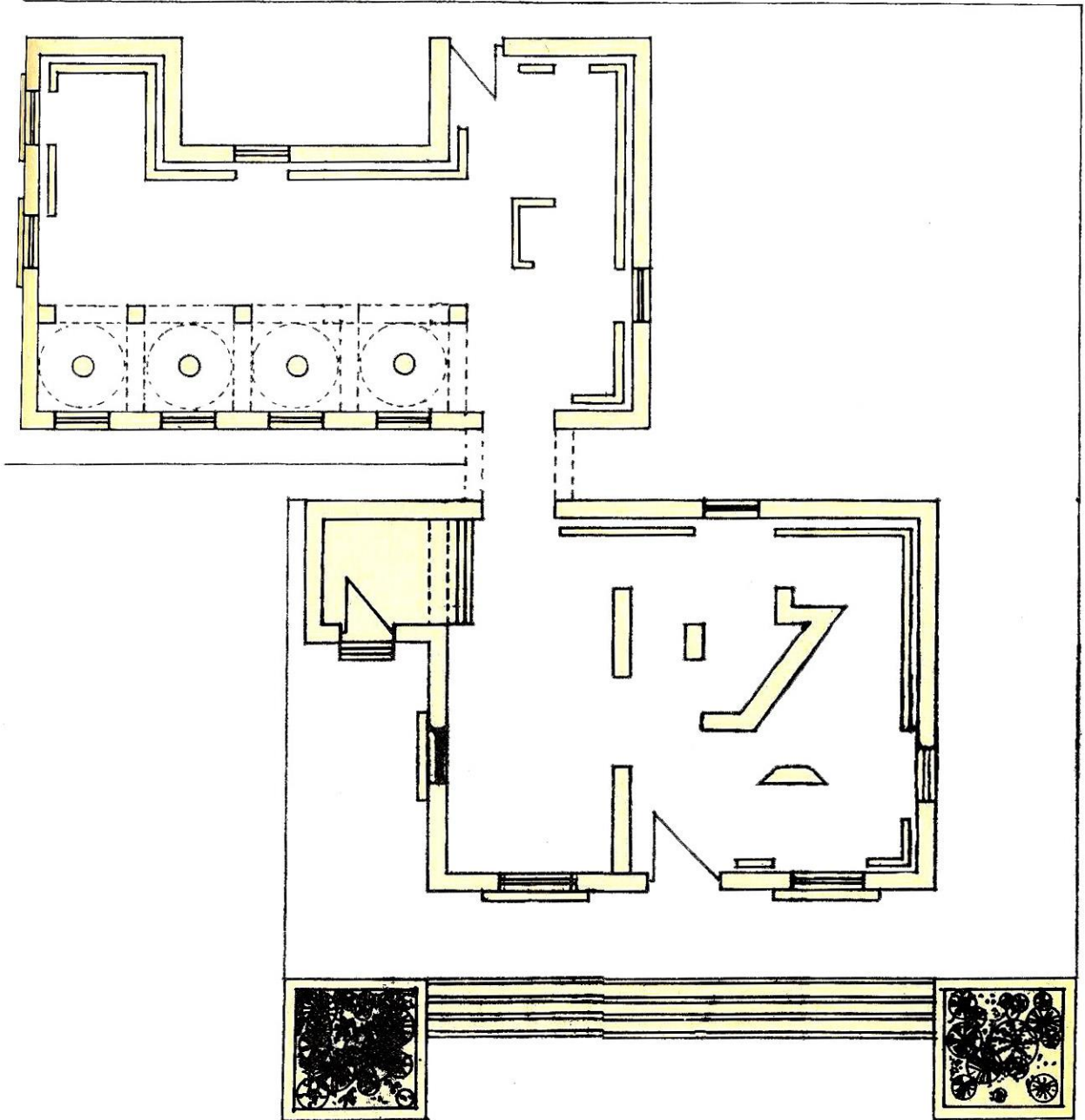
● تصوير قبة النبي صلى الله عليه وآله وسلم في مكة المكرمة  
 بالخطوط الهندية في القرن الثامن عشر







● مسقط رأسي للتصميم السابق بين فنون العمارة والخريطة الخطية الشخصية



● مسقط أفقى للتصميم السابق يتضح منه حركة المعروضات وتفاعلها مع الساحة الكلية للمبنى  
 واثـر القباب ومكانها فى التصميم



الحقيقة للتكاملة للمعاني الفولكلورية، بل يساعد فقط على بلوغها، وذلك لاختلاف المناخ العام بين العينات في بيئتها الطبيعية وخموصيتها، وبين المتحف كجهة عرض لها.

مصحح أن دور المنسق في العرض المتحفي، سيكون الحرص على وجود نوع من الترابط بين أشكال البيئة وبين معاشة العينات في إطار المتحف وتنسيقها. وبالتالي فإن منسق العرض سيبتعد عن الأسلوب الفني الذاتي الصرف، والذي يظن في كثير من المجالات على جماليات العينات، ولك في الوقت ذاته لا يضع مكانه بديلاً، لأن من الضرورة أن يكون هناك إطار جمالي للعرض العام، وبذلك تكون النتائج بين أسلوب التنسيق وبين العينات المعروضة في صالح منسق العرض أكثر. ومع ذلك نؤكد على أن منسق العرض الدارس والواعي بأدواته الفنية وبطرق توظيفها في المكان الموضوعي، سيتمكن من تحقيق التوازن بين رؤيته الجمالية الخاصة وبين أهداف العرض. وفي هذه الحالة هناك احتمال لنجاح العرض بنسبة كبيرة. لأن من الخطورة أن يتحول اتجاه العرض إلى اتجاه المتحف التطبيقي، الذي يمرض الأشغال والمصنوعات التقليدية لذاتها بعيداً عن أبعادها الفولكلورية.

وعلى الجانب الآخر من قضية العرض الفني، نشير إلى أن منحنى التراث الشعبي لا يقوم فقط من أجل الحفاظ على التراث من خلال العينات المعروضة به، ولا من أجل التوعية الثقافية والوظيفية الترفيهية، وإنما يقوم أيضاً من أجل الأغراض العلمية المتمثلة في الدراسات والأبحاث المرتبطة بالفولكلور، والمرتبطة أيضاً عند الآخرين بموضوع الاستلham الفني للعينات وتوظيفها في مجالات الإبداع المختلفة. ولذلك فإن التنسيق العام للمتحف لا بد وأن يأخذ في اعتباره هذا الجانب الحيوي.

نخلص من ذلك إلى أهمية العرض الفني بالمتحف، وبالتحديد إلى أهمية التنسيق العام للمعروضات. وعلى كل حال، ينبغي أن نذكر أن التنسيق لمثل هذه المتاحف يتم من خلال ثلاثة أشكال محددة، يمكن أن تكون في مجملها الطريقة المثلى للعرض لو تم التخلص من بعض العيوب الموجودة في كل محور على حدة وهي :

١ - هناك من يعتمد عند التخطيط لعرض المعروضات على أن توضع العينات في فترينات زجاجية بشكل خاص، وأمام كل عينة بطاقة تعريف بها وبالبيانات الخاصة عنها.

وهذا الاتجاه في الحقيقة لا يعطي الإيجابية المطلوبة منه، نظراً لأن العينات تفقد متعة المعاشة مع واقعها البيئي تماماً، ويضيع عنصر التشويق والتصور الكامل عن حركتها في البيئة.

٢ - وهناك اتجاه آخر، يعتمد فيه التخطيط على عرض كل العينات المتشابهة التي يمتلكها المتحف، بغية الاستفادة منها، وأيضاً للدلالة على حجم مقتنيات التي اقتناها المتحف. إن هذا التكتيف في العرض ربما يؤكد على المعاني التي ينشدها المتحف، ولكن في الوقت ذاته تضيق معه قيمة الأعمال وتفقد كثيراً من جوهريها، وتعطي إحساساً بالرتابة والتكرار. لذلك من الأفضل أن يتم انتخاب العينات التي تعبر بقدر الإمكان عن حجم مقتنيات المتحف وبشكل يبرز الخصائص العامة لهذه النوعية من الإنتاج ويؤكد على جمالياتها. وهذا التصرف من قبل منسق العرض يتيح المجال لشرح العينة بشكل علمي وفني.

ولا يضير بالقطع أن تجتمع الأشكال الثلاثة السابقة في توحيد فني وهذا يعني، أن يتم التنسيق بينها بالشكل الذي يؤكد على المعنى المحدد لقيمة العرض المتحفي، مع مراعاة القواعد الآتية:

١ - أن تكون الحركة العامة للرواد داخل المتحف وبين أقسامه ميسورة، وفي اتجاه واحد، بحيث يستطيع كل فرد مشاهدة المتحف بالكامل.

٢ - أن تكون البيانات مكتوبة على البطاقات بشكل واضح، وبالاختصار المفيد، بأرقام مسجلة من واقع السجلات، وأن توضع هذه البطاقات في مكان لا يؤثر على رؤية العينة بشكل كامل.

٣ - أن تتوافر الإضاءة بشكل ينتشر بين المعروضات بطريقة تبرز جمالياتها، وتؤكد على أبعادها الحجمية والتفصيلية.

٤ - أن يتسق أسلوب العرض العام مع اتجاه الأمن العام وسلامة الرواد، وأيضاً سلامة المعروضات.

٥ - أن يساهم الديكور العام، والخلفيات اللازمة للإيحاء بالبيئة وما شابهها، في إبراز العينات، والتأكيد عليها لتجذب الرواد، فهي في الواقع الأساس الذي من أجله تم بناء المتحف.

٦ - ضرورة الاحتفاظ بالرسوم التخطيطية الأولية للتنسيق العام، والمدون عليها أماكن الأقسام المختلفة، وأماكن العينات فيها. وأيضاً الاحتفاظ بالرسومات الخاصة

بالتنسيق للعناصر المكملة للديكور، وذلك للرجوع إليها عند الحاجة لها، وخصوصاً في عمليات المراجعة الزمنية على المعارضات، وعند الجرد للمتحف.

٧ - يجب أن تستخدم اللوحات الإرشادية بشكل فني جذاب، يبرز خصائص كل بيئة على حدة.

٨ - يفضل عند استخدام المانيكان، أن يصمم بنفس المقاييس الذاتية لإنسان كل بيئة، لأن هذا الفعل وحده كفيل بأن يبرز الملامح الخاصة لكل زى. ويلاحظ عدم استخدام أسلوب التجريد، والتبسيط في تصميمه.

٩ - يراعى عند استخدام المؤثرات الصوتية والخيونية، أن تكون موحية للآخرين بالمناخ العام للبيئة.

١٠ - يجب الاستعانة في العرض بالماكينات المجهزة لكل موضوع متكامل عن الحرف أو العمارة، أو أسلوب المعيشة والعمل اليومي، ليؤكد على الانطباع العام.

١١ - إعداد تصميم خاص لموظفي الأمن بالمتحف، حتى يتوافق مع طبيعة المتحف.

١٢ - يجب تخصيص أماكن للاستراحة داخل أروقة المتحف، يمكن الاستفادة منها في مجالات مختلفة كاستراحة لكبار السن، أو للتمتع في المعارضات، أو لقراءة مقتطفات عن المعارضات .. إلخ.

والحقيقة أن هناك عدة إجراءات مهمة، تمثل جانباً آخر مهماً من جوانب الإعداد للعرض الدائم، وهذه الإجراءات تبدأ قبل استلام المنسق للأعمال والعينات، ومنه ما يلي:

١ - ضرورة إعداد العينات للعرض بعد أن تتم عليها الإجراءات اللازمة لحفظها من التلف أو التآكل، خاصة أن أغلب هذه العينات تُستخدم فيها الخامات البيئية المعدة بطريقة تتأقلم مع البيئة التي أنتجت فيها، وهذا الأمر من مهام قسم الترميم، والعمل الكيميائي الملحق بالمتحف.

٢ - يجب أن تصاحب عملية تسليم العينات، عملية تسليم البطاقات التي أعدتها الأقسام المتخصصة؛ لأن هذه البطاقات سوف تساعد المنسق كثيراً عند وضع اللبسات النهائية للعرض.

٣ - أن تكون الورش قد قامت بتجهيز كل العناصر اللازمة والمكملة للتنسيق العام، مثل تصنيع الفيتارين والمانيكانات وغيرها من قواعد وحوامل .. إلخ، بالإضافة إلى كل الخلفيات المرسومة والمجسمات والماكينات، وأيضاً

اللافتات وغيرها؛ لأن التنسيق يتم وحدة واحدة وفي إطار موحد.

٤ - إعداد تسجيلات صوتية، كاملة أو مختصرة، مع معروضات المتحف، حتى يمكن لمن يجب من الزوار استئجارها لاستخدامها في التعرف على العينات أثناء التجوال بالمتحف، حيث إن الشروح من الأمور الحيوية والتي يجب أن يستفيد البعض منها بشكل خاص.

٥ - إعداد سجل مصور فوتوغرافياً وفيديو التسجيلات الصوتية عن المعارضات، وأهم خصائص البيئة وأهم ملامحها الثقافية والإنتاجية وموقعها الجغرافي ... إلخ.

٦ - من الأفضل أن يصمم شعار للمتحف، وإعداد المطبوعات اللازمة.

٧ - إعداد الدراسات الخاصة بحماية المعارضات عند عرضها عرضاً مستمراً ولمدد طويلة، وهذه الدراسات يجب أن تشمل على التأثيرات المناخية على العينات والتأثيرات الأخرى كالأتربة والبخر والتلوث، بجانب تأثير الرطوبة واختلاف درجات الحرارة، ودراسة أثر الحشرات المانعة كالعثة والحيوانات القارضة للأقمشة والجلود، والفطريات التي تصيب الأخشاب والمجسمات وغيرها.

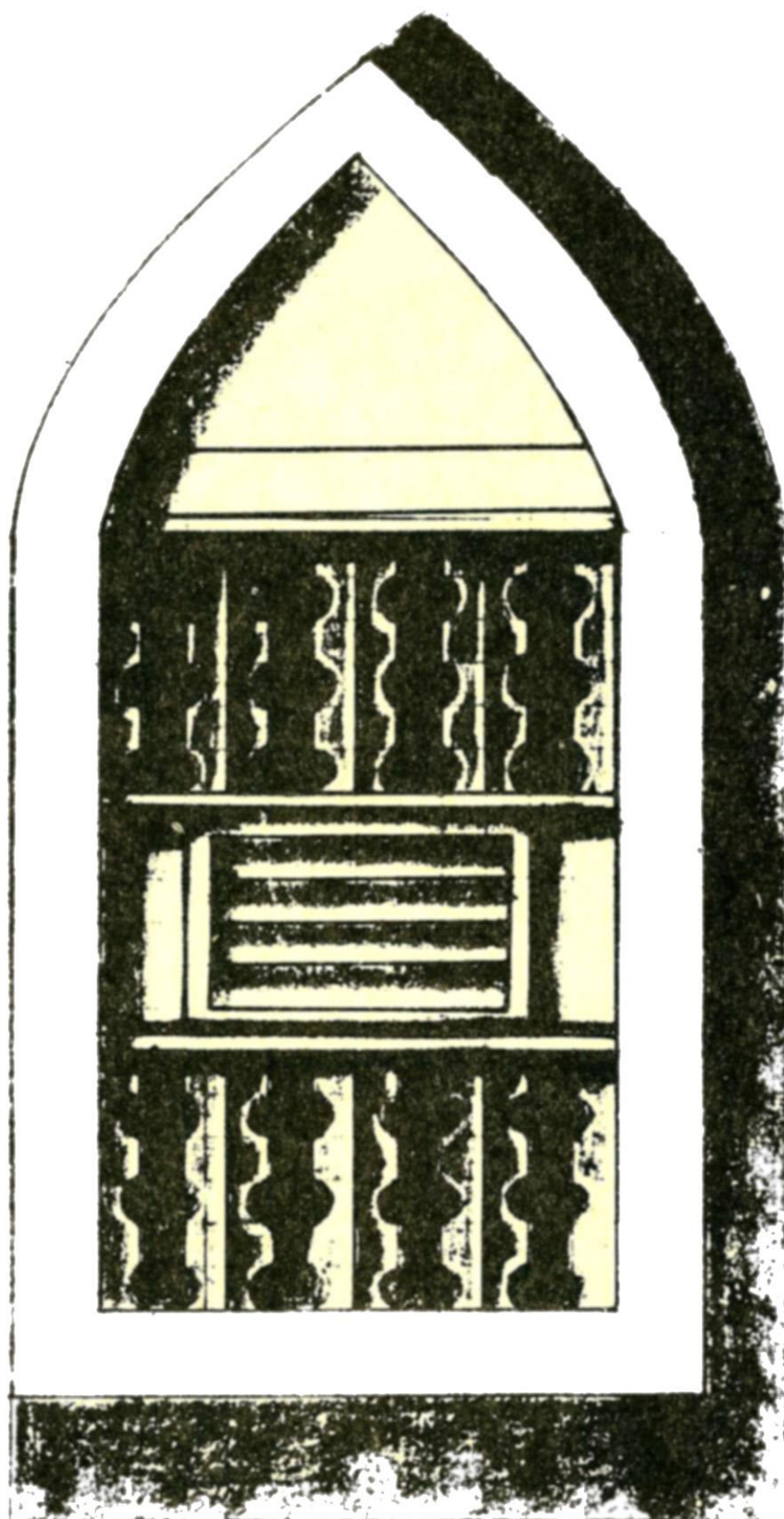
٨ - إعداد الدراسات العلمية، أيضاً، حول أفضل الطرق الخاصة بحفظ العينات بالمخازن، حتى لا تتعرض في الأخرى لعمليات التلف لأي سبب كان، خاصة أن هذه العينات ستظل مدة طويلة في المخازن لحين الحاجة إليها للعرض بالمتحف.

٩ - إعداد الملصقات اللازمة للدعاية عن المتحف وافتتاحه، وكذلك المادة العلمية التي ستستخدم في الإعلام عن المتحف ومعارضاته. على أن تكون المادة معدة من قبل المتخصصين في هذا المجال، ويتم إعدادها إعلامياً بعد ذلك من قبل المتخصصين في الإعلام أيضاً.

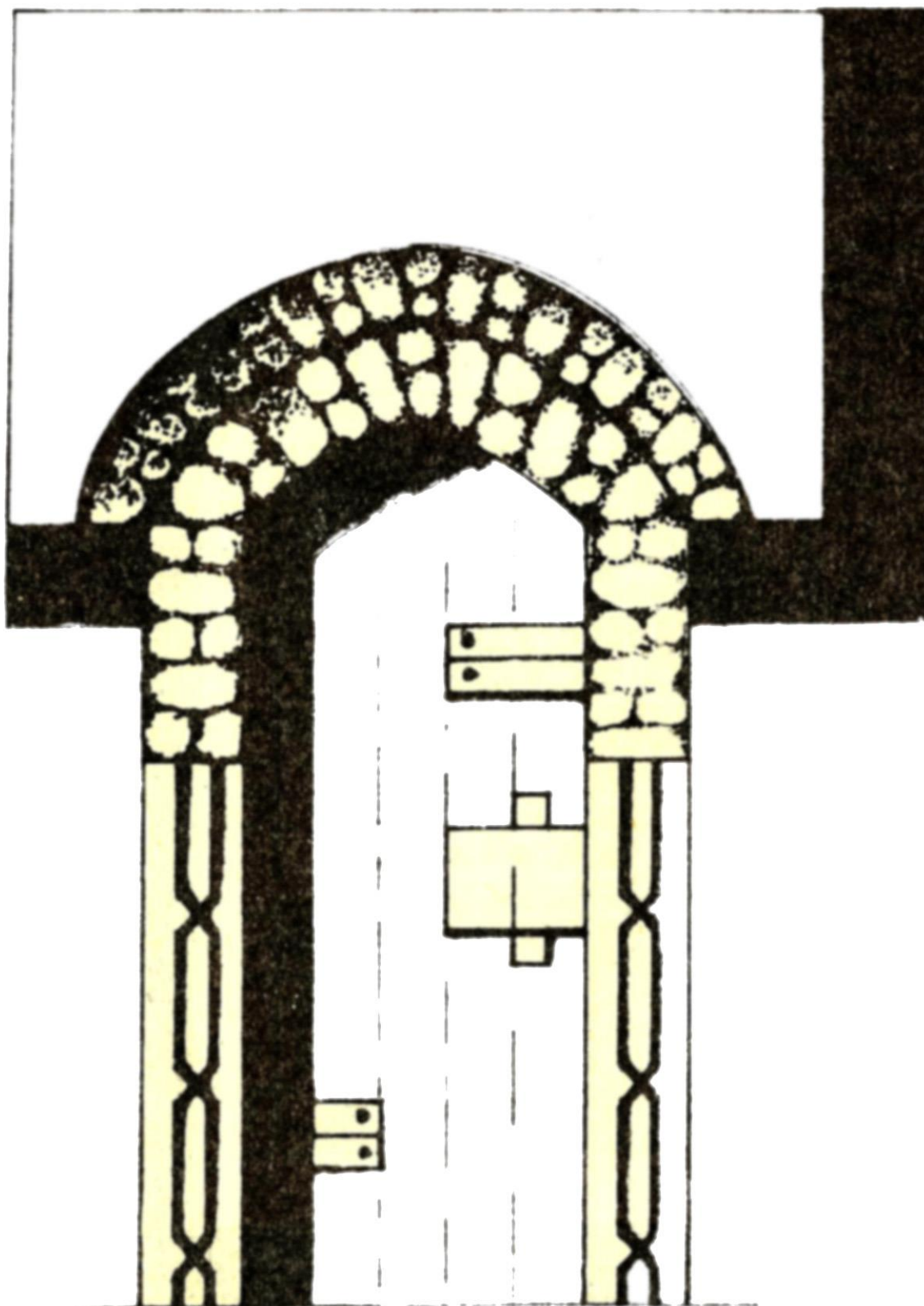
١٠ - من الأجدى إعداد ماكينات كامل عن المتحف ومشتملاته، وبيان بأقسامه المختلفة، على أن يوضع هذا الماكيت في مكان واضح ليتعرف الزوار على المتحف من خلال هذا الجسم.

ولطبيعة المتحف الخاصة، فإن وجود العاملين المتخصصين بإدارته يساعد كثيراً على الإلمام بنواحي الفنون الشعبية المختلفة، فضلاً عن أن هؤلاء العاملين هم المرأة التي تعكس نوعية الأداء والخدمة المتحفية. ولذلك فإن توفير دولاب العمل بالمتحف والقائمين به وأدوارهم





● نموذج لشباك يبدو فيه الخطر الشعبي



● نموذج لباب فيه تصميم من النمط المملوكي والسفلي



تخصصاتهم الفنية والإدارية والإرشادية والأمنية يعد أمراً ذا أهمية مطلقة.

والتساؤل الآن موجه إلى طبيعة العاملين بالمتحف وتخصصاتهم المختلفة، ونستطيع أن نحدد ذلك بعد أن نستعرض طبيعة العمل ذاته من خلال :

### التنظيم الإدارى والفنى والعلمى بالمتحف:

هذا المجال من التخصص الدقيق يتطلب العمل فيه نوعية خاصة من الأداء فى كافة أقسامه المختلفة، وبالتالي فإن الأمر يتطلب نوعية خاصة من العاملين القادرين على التفاعل مع هذه الخصوصية، وأن يكونوا قادرين على تلبية حاجة المتحف الإدارية والفنية والعلمية. فمثلاً ، من يرغب أن يعمل فى مجال الدراسات والبحوث عليه أن يكون ملماً بالمناهج العلمية لعلم الفولكلور، مع الإلمام بطرق الجمع الميدانى وتقنياته، ليكون قادراً على التعامل مع الظاهرة الفولكلورية، والتعامل مع العينة كوحدة إنتاجية ممثلة للظاهرة كلها. ومثالاً من يريد أن يعمل فى مجال الإرشاد بالمتحف، عليه أن يكون ملماً بالفنون الشعبية وأجناسها الخمسة، وأن يكون واعياً بأشكال الحرف وطرق صناعتها، وإلى جانب ذلك يكون ملزماً بأن يعرف شيئاً عن وظائف العينات فى الحياة والطبيعة ، وعن جغرافية المناطق الثقافية.

وفى مجال الدراسات والبحوث، وهو المجال الذى يعمل فيه المتخصصون، والذين لهم اهتمامات علمية بهذا المجال، ينقسم العمل إلى :

#### ١ - الجمع الميدانى.

٢ - البحث والدراسة الأكاديمية، وينقسم العمل فى هذا المجال إلى ثلاثة أقسام متداخلة، وإن كان كل قسم له أداء عمل مختلف عن القسمين الآخرين:

١ - البحوث التطبيقية التى تتم على العينات المسلمة للقسم، وعمل الدراسات الشاملة عليها.

ب - التصنيف والتدوين والأرشفة وغيرها من الأعمال التى تحقق توثيق العينات.

ج - إعداد الكتيبات والسجلات الخاصة بالعينات وبالمتحف.

٢ - التعاون مع الباحثين والاكاديميين من غير العاملين بالمتحف، وأيضاً مع الهيئات والمنظمات العلمية، وتوفير كل ما يعين الباحث على نجاح مأموريته فى البحث. وهذا الدور

من أهم ما يقوم به المتحف للاستفادة العلمية من البحوث المختلفة، والتى توفر عليه كثيراً من الجهد والموارد المالية لو شاء القيام بها.

٤ - الإرشاد والاتصال بالرواد. وهذا العمل لا بد وأن ينبع من القسم الخاص بالدراسات والبحوث.

وحتى تتمكن شعبة الإرشاد من أداء عملها على الوجه الأكمل ، يمكن إجراء قياس الرأى العام حول المتحف وأهم الأقسام فيه، ونوعية الخدمة المطلوبة، وذلك من حين إلى آخر. وعندئذ يمكن تطوير الأداء إلى الأفضل.

وفى إطار الهيكل الإدارى والمالى للمتحف يمكن أن نحدد طبيعة العمل لكل من يعمل فيه:

١ - مدير المتحف الأكاديمى : وهو الرجل المسئول مسئولية كاملة عن المتحف من حيث كونه مكاناً للعرض ومركزاً للدراسات والبحوث؛ ولذلك تقع عليه المسئولية المباشرة عن العينات والإجراءات الفنية بشأنها ، بدءاً من مرحلة الجمع الميدانى، إلى العمليات العلمية والفنية، إلى العرض فى قاعات المتحف، كذلك مسئول مسئولية كاملة عن اختيار العاملين من الفنيين والباحثين والإرشاديين، والعاملين فى مجال الترميم والصيانة الفنية، وذلك بجانب المهام الأخرى كتنظيم الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية وتبادل الخبراء والتعاون المحلى والدولى.

٢ - المدير الإدارى والمالى : وهو المسئول عن التنظيم الإدارى والمالى لكل العمليات التى يتطلبها العمل العلمى، وهو المسئول أيضاً عن الجوانب الأخرى المنظمة لحركة الإداريين والأمن ومعاونى الخدمة. ولذلك فإن اختيار هذا المسئول لا يقل مسئولية عن اختيار المدير الأكاديمى، نظراً لأهمية الإدارة وتربطها مع العمل العلمى، من حيث توفير المناخ الصحى للدارسين والباحثين لأداء خدمة أفضل. ولذلك يفضل أن يكون حاصلاً، بجانب شهادته الجامعية الأولى، على دورات فى مجال الفن الشعبى والمجالات الثقافية بعامة.

٣ - الموظفون الإداريون والماليون: وهم الذين يقع عليهم العبء الأكبر فى تنفيذ التوجيهات الخاصة بسير العمل، ولذلك يجب اختيارهم بمسابقة عامة وبشروط خاصة.

٤ - موظفو الخدمات المعاونة: وهم أيضاً يمثلون العمود الفقري للعمل الذى يواجه الجمهور، بما يقومون به من أعمال النظافة للمتحف وللأقسام التابعة والمملوكة به. ولذلك لا بد وأن يكونوا على درجة من الثقافة الكافية للتعامل



مع العروضات ومع الجمهور، والدورات التدريبية المستمرة هامة جداً لهم.

كذلك تتضمن هذه الفئة الفنيين من عمال الصيانة والكهرباء والنجارة والحدائق وغير ذلك من الأعمال التي تتطلب صيانة بصفة دائمة كالتليفونات والتكييف.

٥ - العلاقات العامة: ويقع عليها عبء أعمال الدعاية والاتصالات والرعاية الاجتماعية والصحية للجمهور والعاملين بالمتحف. وتنظيم الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية، واستقبال الضيوف من الدارسين والباحثين وغير ذلك من الأعمال.

#### ٦ - الأمن وحماية المبنى والعاملين والجمهور:

ويقع هذه المسؤولية على جهازين محددين: الجهاز الأمني، ويتبع إدارة المتحف وتقوم بتعيينهم من أصحاب الخبرات في الأمن ويرأسهم أحد العاملين السابقين في جهاز الشرطة. والجهاز الآخر، والذي يقع عليه عبء حماية المبنى والجمهور أثناء العمل فيه، هو جهاز شرطة السياحة، باعتبار أن المتحف منشأة حكومية ذات طبيعة خاصة، ويرتادها الجمهور من كافة الأجناس والمستويات. ولا شك أن حماية هذا العمل ككل بشرياً ومعمارياً وتراثياً يتطلب خطة ودراسة تقوم بها لجان متخصصة في الأمن.

المتحف والبيئة: يتبقى بعد ذلك أن نوضح أهمية هذه المتاحف بالنسبة لمستقبل الثقافة المادية، فلأشك أن لهذه المتاحف دوراً كبيراً في التعريف بما لدى البلد من تراث حرفي وصناعي في المجالين التقليدي والبيئي. والمتحف كهيئة تجمع بين جوانبها تخبئة رائعة من المنتجات الفنية للثقافات التقليدية من مختلف الأقاليم، وما تعرضه أيضاً من نواتج الثقافات الأخرى، يعطي للأجيال دافعاً إيجابياً للاستمرار في إنتاج هذا الفن الرفيع والعمل على حمايته. إن مثل هذه المتاحف بما لديها من إمكانات بحثية وتوثيقية، يمكنها أن تكون معيلاً للآخرين للاستلham من عيانتها في أشغال معاصرة، وبالشكل الذي يعمل على تأصيل الفن الشعبي. يُضاف إلى جانب هذا الدور الذي يمكن أن يؤديه المتحف عملية إنتاج نماذج من العروضات أو نماذج جديدة، يمكن من خلال اقتناء الجمهور لها، أن يتم الطلب عليها بشكل أكثر. وهذا وحده يكون دافعاً للآخرين من الحرفيين والصناع على الاستمرار في حرقهم وإنتاجهم بالشكل التقليدي بعيداً عن طلب السوق لذاته.

وعلى الجانب الآخر، والمكمل لهذه القضية، يتحقق دور المتحف في العملية الثقافية التعليمية، ويتحقق دوره في المجتمع، حيث يمكن لمتحف التراث الشعبي أن يلعب دوراً مهماً في هذه المجالات جميعها للحفاظ على الشخصية الوطنية وعلى مقوماتها الثقافية، وأن يكون أداة للارتقاء بالذوق العام للجمهور من خلال ما يمكن أن يستفاد به من مشاهدة خلاصة تجارب الإنسان البيئية، وما يستفاد به من عمليات الاستلham المستمرة وتوظيف أدواتها في العمارة والملبس والمنتجات الخاصة بالحياة اليومية. ومهما كانت إمكانات المتحف في البداية، فإنه يكون قادراً على المساهمة في إيجاد حركة توعية بين الجماهير والبيئة، في مجال الحفاظ على المقومات الأصيلة في الثقافة المادية، وفي مجال الاستفادة بالخامات البيئية، والحفاظ على الاتجاه الذي يؤكد على أهمية العمل اليدوي وعلى استمرار الإبداع الفني البيئي والتقليدي.

وبعد، إذا كان هذا عرضاً ملخصاً عن أهمية المتحف في البيئة وعلاقته بالخدمة الثقافية، وارتباط ذلك بمستقبل الثقافة المادية، فإن التساؤل الآن حول مستقبل مثل هذه المتاحف المتخصصة، والحقيقة أن هناك اتجاهاً دولياً للاهتمام بإنشاء مثل هذه المتاحف باعتبارها الوسيلة المؤكدة التي تحفظ للبلد تراثه الفني للأجيال القادمة، وإن كان هناك تصور لبعض المهتمين بهذه النوعية من المؤسسات على أنها مصدر من مصادر السياحة وجذب العملات، إلى جانب تحقيقها للغرض الثقافي منها. ولذلك لجأت بعض الفنادق الكبرى إلى عرض المنتجات الفنية الشعبية عرضاً دائماً، وأيضاً استضافة بعض الحرفيين والصناع للعمل في ورش مؤقتة داخل هذه الفنادق للمساهمة في تنشيط صناعة السياحة.

وعلى ذلك، فإن مستقبل المتاحف قائم على وجودها في المجالات المتعددة التالية:

#### ١ - المجال الثقافي

#### ٢ - المجال البحثي والعلمي

#### ٣ - مجال تنشيط الإنتاج الحرفي

#### ٤ - مجال صناعة السياحة

وذلك بهدف تأكيد الخصائص الثقافية والقيم الإبداعية الفنية للمجتمع.



# وحدة المثلث

## فى الحياة اليومية السيناوية

سوسن الجنائنى

ذكر المؤرخ إستراپون أن المصريين القدماء استنبطوا قواعد الحساب لحاجتهم إليها فى شئونهم المدنية ، ثم فى النظريات الهندسية، غير أن استنتاجات العلماء فى هذا الصدد متنوعة . ومما لا شك فيه أن طبيعة المصريين القدماء كانت تتصف بالعملية ؛ لذا طبقوا الكثير من النظريات العلمية ، كاستخدامهم لنظرية ( إن الخط بين رأس المثلث المتساوى الساقين ومنتصف القاعدة يكون عمودياً عليها) وذلك فى رسم الزوايا القائمة وإقامة السطوح الرأسية ، فكانوا يقومون بتدلية خيط الشاغول من رأس المثلث متساوى الساقين ، وملاحظة انطباقه على منتصف القاعدة . ولتثبت هذه النظرية بنيت مقابر ملوك الفراعنة العظام فى شكل هرمى يلعب المثلث دور المواجهة فيه ؛ بحيث يعطى شكل هرم متساوى الأضلاع ، تتلاقى أضلاع القاعدة العريضة الثلاثة له فى نقطة واحدة هى رأس المثلث ، وذلك لكى تسقط أشعة الشمس عمودية على هذه النقطة ، فتتكسر أشعتها على سطح الهرم المذهب ، لتنتشر أضواؤها بطريقة هندسية فى شكل هالة من النور، تضئ حول المقبرة من كل جانب؛ حيث تظهر المقبرة وكأنها مغلفة بالضوء ، مما يثير فى نفس الرائي الرهبة والتقديس . ولهذا يعد الشكل الهرمى ، أو شكل المثلث ، من أقدم الرموز لآلهة الشمس (١) .

الأراضى ، لما كان ينشأ عن فيضان النيل من زيادة أو نقص، فتتغير معالم الأرض وتختلط الحدود بعضها ببعض كذلك استنبطوا الطرق العلمية لقياس وحساب مساحاتها لفض ما قد ينشأ من نزاع وإصلاح ذات البين.

ويقول هيرودوت (٢) (إنه يخيّل لى أن الهندسة اكتشفت فى مصر، ثم ذهبت بعد ذلك إلى اليونان). ويؤكد غيره من المؤرخين أن النظريات الهندسية اكتشفها المصريون قبل الآخرين ، بسبب حاجتهم إليها فى تحديد مساحات

(١) دكتور على زين العابدين ، فن صياغة الحلى الشعبية النوبية.

(٢) تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعونى ، المجلد الأول ، نخبة من العلماء.

استقر عليها إله الشمس في شكل طائر البرشون، كأول إله بدأ الخليقة.

وما يقال هندسياً عن المسلات يقال كذلك عن القواعد الحجرية الكبيرة التي كانت تشيد فوقها المسلات . وهي قواعد اتخذت هيئة الهرم الناقص في أغلب الأحوال ، وظلت المسائل الرياضية الخاصة بالزوايا، والارتفاعات العمودية للمثلثات، والأهرام من أكثر المواضيع التي اصطبغت بصيغة علم الهندسة ، وكان من نماذجها التعليمية ما صاغه أحد المعلمين لتلميذه على النحو التالي : «هرم قاعدته ١٤٠ و زاويته ٥ قبضات وأصبع ، فما طول ارتفاع العمود ؟» ثم عكس المعلم المسألة قائلاً : «هرم ارتفاعه العمودي ٩٣،٢٣٣ أخبرني عن زاويته ، علماً بأن طول قاعدته ١٤٠» ، واعتمدت هذه النظرية المصرية على تصنيف قاعدة الهرم أو المثلث ونسبة نصفها إلى ارتفاعه . غير أن أصحابها أثروا الطابع العملي ، وقدروا أن نتيجة النسبة لابد أن تصبح أقل من الواحد الصحيح ، وذلك كان من شأنه أن يجعل الترجمة عنها بكسور مقروءة مسألة صعبة ، فاعتادوا على الترجمة عن مقدار الزاوية بنسبتها إلى ما يتضمنه الزارع المصري من القبضات السبع والأصابع الثمانية والعشرين ، وبمعنى آخر أصبحت طريقتهم قريبة من القانون الثاني «القاعدة : الارتفاع = الزاوية : ٧ قبضات أو ٣٨ أصبعا».

لم تبرا الرياضيات المصرية من تقاوص تحتسب عليها إذا قورنت وسائلها بالنظريات والأساليب الحديثة ، ولكن ذلك لا يقلل من قيمتها في شيء ، وحسبها أنها استطاعت أن تلبي مطالب أهلها واحتياجات حقبتها ، كما استطاعت أن تحظى بتقدير الإغريق الأقدمين كاملاً .

ويستحق تقدير الإغريق للرياضيات في مصر بعض التنويه، على الرغم من اهتداء الإغريق إلى نظريات رياضية جديدة في أواخر القرن السادس ق . م ، إلا أن مؤرخيهم وفلاسفتهم لم يترددوا في اعتبار النظريات الرياضية المصرية أصلاً لبعض نظرياتهم وقوانينهم ، وجرت روايات الإغريق عن الرياضيات المصرية وأصحابها مجرى الأساطير، ولكن ما من بأس في استعراض جانب منها .

روى الفيلسوف الأثيني أفلاطون عن أستاذه سقراط أن المعبود المصري تحوتى كان أول من اخترع نظام الحساب والهندسة والفلك ، وأكدت الروايات الإغريقية أن طاليس كان من أقدم من نقل أصول الهندسة المصرية إلى اليونان ، وأنه علم تلميذه بيتا جوراس كل ما يعرفه عنها ، ثم وجهه إلى

وقد عرف المصريون الفراعنة خواص المربع المنشأ على الوتر في المثلث القائم الزاوية ، والذي نسب أصلاً ٣ : ٤ : ٥ ، واستخدموا هذه الخاصية استخداماً واسع النطاق ، فضلاً عن أنهم كانوا يملكون بها لطبيعة الوجود : فالضلع ٣ مثلاً به للزوج أوزوريس ، والضلع ٤ وهو مربع العدد ٢ يمثل الزوجة إيزيس ، والضلع ٥ يمثل الأولاد (حورس).

أما عن الجبر الابتدائي ، فكانوا يحلون معادلات الدرجة الأولى بالطريقة المعروفة لنا الآن . ولا شك أن بناء الأهرام يدل على أن الكهنة المصريين الذين أشرفوا على بنائها كانوا على علم تام بقواعد التناسب والأوساط التناسبية ، وقد ابتدع علماء الرياضة المصريون النظريات لاستخراج مساحات المثلث الجارى العمل بها حتى الآن ، وهي ضرب نصف قاعدته في ارتفاعه . ويرروا نظريتهم بأن مساحة المثلث تساوي نصف مساحة المستطيل المشترك معه في أبعاده ، وصاغوها صياغة علمية : «إذا قيل لك أن مثلثاً بلغ ارتفاعه العمودي ١٠ وقاعدته ٤ وطُلبت مساحته ، فهكذا يكون العمل : استخرج نصف ٤ أى ٢ واعتبر الشكل مستطيلاً ، واضرب ١٠ × ٢ تستخرج المساحة».

وابتدعوا نظرية أخرى لاستخراج مساحة المثلث الناقص . وهي لا تختلف عن النظرية الحالية التي تنص على جمع القاعدة السفلى + القاعدة العليا ثم ضربهما في الارتفاع وقسمة الناتج ÷ ٢ . وبلغ المصريون الذروة في تقدير حجم الهرم الناقص ، وابتدعوا له نظرية رياضية سهلة التطبيق ، وتعتبر صورة أصلية للنظرية الرياضية المأخوذ بها حتى الآن . وتنص على ضرب مربع القاعدة العليا × القاعدة السفلى × الارتفاع ÷ ٣.

ويبدو أن كثرة التطبيقات العملية على أشكال الهرم الناقص ، في أعمال المهندسين المصريين ، هي التي ساعدتهم على ابتداع نظريتهم البارعة . فكثيراً ما كانوا يضطرون إلى تقدير حجوم المسلات ، التي تشبه في هيئتها العامة هيئة الهرم الناقص قبل وضع الجزء العلوى الهرمى المدبب عليها ، وذلك لمعرفة وزنها التقريبي وتقدير ما يلزم من رجال وأدوات لنقلها من محاجرها والإبحار بها ، ثم إقامتها في مواضعها . والمسلة عند الفراعنة تمثل شعاعاً من أشعة الشمس ، ويرجح أن لها صلة بالحجر المقدس «بن بن» وهو حجر مدبب مخروطي الشكل . وكان يقدم ، وفقاً لأغلب الروايات، في قدس الأقداس بمعبد الشمس في عين شمس ، ويكنى به عن الأكمة الأولى التي برزت من الماء الأزلى ، والتي



الإسلامى يمثل المثلث السمو والعلو ، وتكرار المثلثات «يعنى التسبيح بذكر الله ، العلى ، القدير ، الواحد ، الأحد ، الذى يذكر دائماً أبداً» ويسمى النوبيون المثلث حجاباً ، حيث يستخدم هذا الشكل كحجبة من القماش على هيئة المثلث .

وإذا تحدثنا عن وحدة المثلث فى الفن الشعبى السيناوى ، نجد العديد من العناصر التى استخدمت فيها وحدة المثلث ، كعناصر جمالى استوحاه الفنانان التلقائى من فنون أجداده الفراغة ، ومن الطبيعة الجبلية المحيطة به ، حيث قمم الجبال التى تماثل رؤوس المثلثات ، فإذا أشرفت الشمس عمودية عليها انتشرت أشعتها ، كما هو الحال فى رأس المسلات الفرعونية ، لتنتشر له الدفء فى الشتاء وتتضج له الثمار فى الصيف ، ومن هنا نلاحظ أن وحدة المثلث شكلت العمود الفقرى فى حياة قبائل بدو سيناء ، نشاهدها فى الغالبية العظمى من محتويات معيشتهم ، مثل : النسيج والسجاد والحلى ومشغولات الخرز ومنسجات النخيل والأدوات الزراعية والأواني الفخارية . وسوف نتطرق هنا إلى كل نوعية بشىء من الدراسة والتحليل . إن حياة بدو سيناء تعتمد على الترحال وراء العشب والكلأ لإبلهم وأغنامهم ، الأمر الذى يتطلب خفة الأشياء التى يحتويها «ظعنهم» (١) عند الترحال ، لذا سكن البدو الخيام والعرائش .

#### الخيام :

يسكن البدو خياماً من الشعر «بيت الشعر» .

#### العرائش :

وهم لا يسكنون الخيام إلا فى الشتاء والربيع اتقاء المطر والبرد ، فإذا ارتفع المطر وزال البرد بنوا لأنفسهم أكواخاً من القش وأغصان الشجر اتقاء للحر والرياح ، وتدعى عرائش .

### المسكن

#### بيت الشعر البدوى :

يصنع بيت الشعر البدوى من شعر الماعز ، لأن من خواص هذا الشعر عدم امتصاص المياه فى فصل الشتاء ، عند سقوط الأمطار ، ولتوفير الدفء لسكانه من الداخل . وتقوم ربة البيت بغزله فى أوقات فراغها أو أثناء رعيها للغنم ، ثم تنسجه يدوياً فى بيتها على هيئة شرائط يصل عرض الشريط الواحد منها من ٩٠ سم : ١ متر ، ويصل طوله من ٢٠ إلى ٢٧ رأس ؛ حيث تلف قطع من القماش حول الرأس

مصر ليتم دراسته على يد علمائها وكهنتها ، وواصل أفلاطون فى «القوانين» بعض الأساليب المصرية لتعليم الصغار عمليات الحساب ، وهى أساليب يصعب تأكيدها فى ضوء مصادرنا المصرية الباقية ، ولكن حسبها أنها كشفت عن المثالية التى افترضها أفلاطون وأتباعه للحضارة المصرية وأهلها .

دعا أفلاطون أحرار قومه إلى أن يتعلموا ما يتعلمه الناشئ المصرى من فروع المعرفة ، وروى لهم أن مصر جعلت تعليم الحساب متعة وتسرية ، وأن معلمها كانوا يوزعون على تلاميذهم ثماراً وأزهاراً . ويطلبون منهم توزيعها على أفراد يزيدون عنها فى العدد تارة ، وينقصون عنها تارة أخرى ، ثم يوزعون عليهم صحافاً تتضمن أوزاناً من ذهب ونحاس ، وفضة ، ويطلبون منهم أن يستعينوا بها فى تمارينهم الحسابية . وبهذه الوسائل يتزود التلميذ المصرى بخبرة حسابية طيبة يستعين بها فى إدارة شئون أسرته ، وفيما يسند إليه من أعمال حسابية فى مستقبل حياته الوظيفية ، كأن يقسم أرزاق الجنود فى الجيش ، أو أرزاق العمال فى المشروعات الكبيرة .

وانتهى أفلاطون إلى أن عاب على المفكرين الإغريق المعاصرين له ترفهم المصطنع عن الاهتمام بفرع الحساب وقضاياها ، وذكرهم بفضل المصريين عليهم فى معرفة حجوم الأشياء ذات الطول والعرض والعمق ، وتحريهم من كثير مما كانوا يعيشون فيه من جهل وسوء إدراك ، ولا زالت الدقة البالغة فى المنشآت الهندسية المصرية القديمة مثل الأهرام والمعابد والمسلات تشجع الكثير من الباحثين على التبحر فى علم الهندسة فى مصر الفرعونية ؛ اعتقاداً منهم بأن ما عرف حتى الآن عن هذه النظريات لا يمثل غير أقلها ، ولا يذكر إلا أبسطها .

#### ارتباط المثلث بالفن الشعبى السيناوى :

المثلث هو من الأشكال الهامة المستخدمة فى الفنون الشعبية وموتيفاتها ، وقد استنبط شكل المثلث من الطبيعة ، حيث يوجد فى أشكال الهضاب والجبال ، التى ترجمها الإنسان المصرى منذ القدم - فى عصر ما قبل الأسرات - إلى شكل مثلثات ، ورسمها فى فخارياته . كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم «والهرم هو أقدم الرموز لآلهة الشمس» .

والمثلث شكل شائع فى مختلف الفنون ، وله معتقدات خاصة لدى الإنسان فى بلاد كثيرة . فمثلاً من خلال الفكر

(١) الظعن : العائلة المرتحلة بكل ما تملك من بيت ومحتوياته وإبل وأغنام . مرجع : زيارة ميدانية لميدان البحث .



## أنواع الكليم

### الكليم المرقوم :

وتتشكل فيه الأشكال الهندسية من مثلثات ومربعات ومعينات وسداسيات تنفذها المرأة البدوية بشكل تلقائي ، حيث تختار الألوان التي تعجبها . وهذا الكليم غالي التكاليف والثمن ، وهو معمر حيث يستمر حوالى قرنين ، أى ٢٠٠ عام ، ويفرش فى المناسبات السعيدة .

### الكليم المنسوج :

وينفذ هذا الكليم بالمساحة التي تختارها المرأة الصانعة ، حسب مساحة الغرفة ، وهو يصنع بقرن الغزال .

والكليم من الأشياء المميزة لمحافظة شمال سيناء ، والموروثة عبر الأجيال . وتقوم المرأة فى حياتها بتجهيز كليم أو اثنين لكل ابن من أبنائها ، حيث يدخل فى جهاز العروسين .

وفى القديم كانت تثبت الأصباغ والألوان بالأعشاب والنباتات الطبية المنتشرة فى المحافظة ، مثل : ورق الليمون والجوافة والعنب .

### ألوان الكليم :

تميل ألوان الكليم إلى الألوان الغامقة ، مثل : الأحمر - الأزرق - الأخضر - الأصفر - الأسود .

## أزياء النساء

النساء لا يلبسن إلا الثوب «أبوردان» ، يشترينه مصبوغاً باللون الأزرق ، ثم يغمقن لونه بصبغة من جذور النبات ، ويتحزمن من فوقه بحزام من شعر أسود ، أو أبيض أو يلففنه حول الخصر ثلاث لفات ، وقد يلبسن فوقه حزاماً أحمر يسمى «السفيفة» تتدلى منه شراريب من الجانب الأيمن إلى الركبة ، ويلبسن فى أرجلهن النعال أو الأحذية الحمراء أو الصفراء ، وقد يعلقن فى رؤوسهن خرزة زرقاء .

### البرقع :

وبدويات الشرق يضعن فوق وجوههن برقعاً كثيفاً يغطى الوجه كله ، ولا يظهر منه غير العينين . وهو مؤلف من «الوقاءة» ، وهى نسيج أسود يغطى الرأس والأذنين ، والبرقع عبارة عن قطعة قماش من الحرير أو القطن . وكانت المرأة البدوية قديماً تقوم بصباغة البرقع بمواد من البيئة البدوية ، أما اليوم فتقوم بشراء القماش ومواد الصباغة . ويختلف

ليصبح محيط الرأس مقياساً يقاس به ، ويصل طول هذا المقياس إلى ٦٠ سم ، ويطلق على الشريط الواحد بعد تسجيه «شُقَّة» وجمعها شُقَّات» وتوصل «الشُقَّات» بعضها ببعض طولياً بخيط من الصوف ، ومن مجموع «الشُقَّات» الموصلة يتكون سقف البيت الذى قد يصل طوله من ١٢ إلى ١٦,٥ متر . وتختلف طول «الشُقَّات» المكونة للبيت البدوى تبعاً لحالة الأسرة الاقتصادية ، وعدد رؤوس الأغنام التى تملكها . وأقل عدد لشُقَّات البيت البدوى الواحد ٤ شُقَّات ، أما جانب البيت من الخلف فيسمى «رواق» ويصنع من صوف الضأن ويوصل بالبيت بواسطة «خلالات» ، وهى عبارة عن عصي ملتوية من أحد أطرافها ، وطولها ١٥ سم ، ويوصل الرواق بالبيت بقطعة من الصوف مثبتة بأخر شقفة فى البيت من الخلف ، وطولها بطول الشقفة ، وعرضها ٢٥ سم تقريباً ، وتسمى «مخلة» ، يثبت فيها الرواق بواسطة «الخلالات» ، وذلك حتى تصان الشقفة من التلف من كثرة توصيل الرواق بالخلالات ، ويثبت الرواق من أسفل طرف المخلة ، بحيث تكون المخلة فوق الرواق ، وينقسم بيت الشعر البدوى من حيث تكوينه من الداخل إلى نوعين :

**النوع الأول :** «عوريه» ، وهو البيت الذى يتكون من «رفتين» مفرداً «رفة» ، أى غرفة . وتخصص «رفة» للرجال وأخرى للسيدات والأطفال . ويفصل بينهما «العناج» . وهو نسيج من الصوف يثبت فى خيوط تتدلى من أعلى البيت تسمى «دركات» ومفرداً «دركة» .

**النوع الثانى :** «فاذا» ، وهو ما زاد عن «رفتين» .

وهذا البيت ينصب على أعمدة تأخذ شكل رؤوس المثلثات ، حتى تساعد فى عدم تركيز مياه الأمطار على سطحها ، وينقسم أحياناً إلى قسمين : قسم للزوج والزوجة ، وقسم للأولاد .

وفى البداية كان الفنان الفطرى يصنع بيت الشعر من شعر الماعز بدون صباغة ولكنه ، بحسه الفطرى ، كان يغزل كل لون شعر ماعز على حدة ، حتى يصبح للبيت لمسة جمالية . وبعد أن عرف الصباغة أضاف بعض الألوان ، لى يزيد من جمال بيته ، كما استلزم الأمر أن يكمل المنظر الجمالى والوظيفى بصنع الأكلمة .

### الأكلمة «الفرش» :

ينسجونها من الصوف ، ويستعملونها كالبساط والسجاد لوضعها على أرضية بيت الشعر . ويحثاً وراء الجمال ، طور الفنان البدوى فى صناعة الكليم وجمله بوحدات زخرفية على هيئة شرائط عرضية من تكوينات من وحدة المثلث .



البرقع من حيث الشكل والحجم واللون من قبيلة إلى أخرى ،  
ومن شمال سيناء إلى جنوبها .

#### جسم البرقع :

البرقع هو «الجبهة» وجسم البرقع يتكون من السبلة  
والبنت والمعاري والشكة.

#### الواقية :

وهي تشبه المنديل «أبو قوية» والفتيات قبل الزواج لا  
يستعملن البرقع ، ولكن يضعن الواقية ، وتختلف عن البرقع  
في أشكال وحدات التطريز .

#### القنعة :

وتلبس النساء فوق البرقع وشاحاً أسود يدعى «القنعة»  
يغطي الرأس والظهر ، ويجمل بزخارف مبسطة على حوافه .

### الثوب البدوي

ومن المنطلق نفسه، والحس الجمالي لدى السيدة البدوية،  
فإنها تصنع ثيابها بنفسها ، وتقوم بتطريزها بشغل الإبرة  
على شكل تصميمات مختلفة، ويستغرق عمل الثوب من ٢  
إلى ٣ سنوات ، وينقسم الثوب البدوي إلى :

– المرأة البدوية من سن ٥٠ إلى ٧٠ عام ترتدي الأثواب  
غامقة اللون مثل الأزرق والأسود .

– المرأة البدوية أقل من ٥٠ عام ترتدي الأثواب فاتحة  
اللون مثل الأحمر والأصفر والبرتقالي .

وتبدأ الفتاة البدوية بعمل الثوب منذ الصغر ، وتقوم  
بتطريز الأشكال الهندسية والأشكال المستوحاة من البيئة ،  
مثل : الطيور والحيوانات ، فترسمها بمعرفتها على الثوب ،  
ثم تقوم بتنفيذها بألوانها الخاصة بأشغال الإبرة ، وحين  
يكتمل الثوب ترتديه الفتاة في عرسها ، وتكون قد جعلت منه  
تحفة رائعة ، حيث يستعمل الخيط القطنى الملون على أرضية  
من القماش الملون ، وترتدى على الثوب «القنعة» وتكون  
مطرزة بأشكال هندسية ورسوم خاصة ، وتلبس المرأة  
البدوية الحزام على وسطها ، وهو مكون من قطعتين : سفلية  
وعلوية ، ومطرز بالأشكال الهندسية ومرصع بالخرز الملون ،  
حتى يضم الثوب على خصر المرأة لتبدو أنيقة ، وهناك أيضاً  
حزام من الصوف الأحمر منسوج من صوف الضأن وترتديه  
المرأة كبيرة السن.

وبهذا نرى أن رى المرأة البدوية يميزها ويدل على قبيلتها  
وحالتها الاجتماعية ، فمثلاً الفتاة قبل الزواج في قبيلة

السواركة ترتدى ثوباً إما أزرق اللون أو أحمر أو أصفر ،  
مطرز بزخارف مبسطة وفوقه قنعة سوداء .

أما السيدة المتزوجة، فتوثبها أسود اللون يجمل بزخارف  
على الصدر والأكمام والجزء السفلى من الثوب ، ويلعب  
المثلث عنصراً رئيسياً فى الوحدات الزخرفية المشكلة لهذا  
التطريز ، ويغطي رأس السيدة المتزوجة قنعة سوداء ، تجمل  
أيضاً بهذه الوحدات الزخرفية «على طريقة الكنافاء» على  
أطرافها وعلى الخلف ، وأسفل القنعة تحزم رأس المرأة  
بالوقاء . كما ترتدى السيدة المتزوجة «البرقع» ، ويكون الجزء  
العلوى منه على شكل مثلث ، ويجمل بقطع من العملة تتكون  
من مجموعة من العملات الذهبية القديمة أو الفضية ، تثبت  
فى منتصف البرقع بحيث تمر بين العينين وفوق الأنف بشكل  
عمودى على هيئة صفوف متراسة ، وهى تدل على مدى  
الحالة الاقتصادية للعائلة ، وبين صفوف العملة تطرز وحدات  
هندسية يلعب المثلث دوراً أساسياً فى تركيباتها  
وتشكيلاتها، هذا بالإضافة إلى الحلى الأخرى التى تتدلى  
يميناً ويساراً فوق وجه المرأة وعلى صدرها .

أما ثوب السيدة المطلقة فعبارة عن أرضية سوداء عليها  
زخارف من اللون الأزرق فقط ، وتشبه فى وحداتها نفس  
الزخارف الملونة فى جلباب السيدة المتزوجة.

ويانتقال البدو إلى الحضر لشراء احتياجاتهم  
ومستلزمات عيشتهم تطرقوا إلى عملية الصباغة ، حيث  
يوجد المتخصصون فى هذا المجال ، كما هو الحال حالياً فى  
مدينة العريش ، فأخذت السيدة البدوية تغزل أصوافها بعد  
نقشها بالأيدى على مغزل بدائى مصنوع من جريد النخل ،  
وتضع الصوف المغزول فى صورة «شلات» يحملها زوجها  
إلى الحضر لصباغتها بالألوان المختلفة؛ ومن أهمها الأحمر  
القرمزي ، الذى يستخرج من إناث الحشرات القرمزية  
المجففة التى تسمى «Coccusilicis» التى تعيش على شجر  
البلوط الذى ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشرقى لأوروبا  
وتستورده مصر . واللون الأزرق ، ومصدره صبغة «النيلة» -

Indigo Linctoria والمصدر الرئيسى له هو نبات Indigo  
والذى زرع فى الهند منذ ٣٠٠ عام ق.م . ويستخرج اللون  
أحمر الفرمليون Vermilion ، وهو عبارة عن كبريتيد الزئبق  
Mercury Sulfide ، واللون الأسود من الكربون أو السناج  
«الهباب الناتج عن حرق الزيوت حرقاً غير مكتمل» ، وتقوم  
السيدة بتحويل شلات الصوف إلى كرات من الخيوط، وتبدأ  
عملية فرد النول أو «نصب النول» ثم تقوم بشد النول على

الأرض بأصواف غير ملونة أو ملونة أحياناً تسمى السدى ، ثم تبدأ عملية الرقم ، ثم النسج . والنسج هو خطوط السدى الأصلية ، أما الرقم فهو تكوين الوحدات الزخرفية بخيوط ملونة باليد . والرقم هو كل ما هو محلى بالزخارف بخيوط مضافة ، وتتميز الكلمة والسجاد بزخارف هندسية جميعها من تركيبات وحدة المثلث، فتارة نجد على شكل معين بداخله معين صغير يحيط به ٦ مثلثات أو خطوط «زجاجية» الشكل ، عبارة عن مثلثات أيضاً مختلفة الأشكال والألوان ، ولا تابه السيدة البدوية إذا ما نفذ منها لون خيط معين ، وتكمل النسج بلون آخر ، مما يكسب العمل مذاقاً فنياً خاصاً ، ويطلق على هذه الحالة لفظ «الأبراش».

وبالإضافة إلى أن كل بدو سيناء استعملوا الكليم والسجاد فى تزيين بيوتهم وافتراشها ، كذلك كانوا يستخدمون الكليم أيضاً فى فصل الشتاء كغطاء يقيهم برد الصحراء القارسة ، حتى أطلقوا عليه بدلاً من كلمة الكليم والسجاد كلمة «الغطى» ، كما وظف الكليم وظائف أخرى فعمل منه ما يشبه الأجلة ، وسمى المفرد منها «بالفردة» فكانت تنقل فيها الحبوب مثل الشعير والقمح بعد عملية الحصاد والدرس ، وأيضاً صنع منه خرج الجمل المحلى بالزخارف التى سبق وصفها فى مجال الكليم والسجاد ، والخرج عادة كان يستخدم فى تزيين الإبل أثناء الاحتفالات بالأعياد وحفلات الزواج وسباق الهجن أكثر من استخدامه لوضع الأشياء ، وهناك خرج مبسط كان يستغل لحمل المؤن عند النزول إلى الحضر.

## الحلى ومشغولات الزينة

فيما سبق تطرقت فى الحديث إلى تجميل بيت الشعر بالغطاء المنسوج والمرجوم ، وأيضاً زخرفة وتطريز الجلابيب الخاصة بالسيدات ولم تكتف السيدة البدوية بذلك ، بل إنها بفطرتها استطاعت أن تصنع مشغولات لتكملة زينتها ، إذ نجد العديد من هذه المشغولات من المعدن بأنواعه والنسيج والخرز ، كل صنف منهم على حدة أو تستغل نوعين منهم معاً تارة أو جميعهم تارة أخرى ، فمثلاً بالنسبة للحلى المعدنى نجد العديد من الأشكال المسطحة التى تتحلى بآيات قرآنية محفورة على المعدن ، خاصة المعدن الأبيض والفضة والذهب ، وأحياناً كانت تحلى هذه القطع المسطحة من المعدن الأبيض أو الفضة برسوم أشخاص ، أما معدن الذهب فكان قاصراً على العملات الذهبية التى تستغل فى تزيين البرقع ، وسوف يأتى الحديث عنه بالتفصيل . ويسؤال أم سالم زوجة

سليمان «أبو سالم» وهو من قبيلة السواركة الذى يعمل فى مزرعة أبو راضى بالعريش عن الدلايات المعدن ، وهى عبارة عن سلاسل تنتهى بشكل معين توضع على جانبي الوجه وبعض الأجزاء المعدنية المسطحة سالفة الذكر ، والتى تنتهم بجلال ، والمحلة بالآيات القرآنية ورسوم الأشخاص والتى تأخذ أشكالاً دائرية ومثلثة ومستطيلة وأسطوانية أفادت بأن هذه المشغولات تتوارثها السيدات فى القبائل عز أمهاتهن تارة وبالشراء والتبديل من بعضهن البعض ، وأز الآيات القرآنية تحفظ الإنسان ، ولكنها لا تعرف لماذا يحلى بعض الحلى برسوم الأشخاص؟. ويعتقدون أن شكل المثلث المعدنى أو الفضة سواء كان مسطحاً أو مجسماً يمنع الحسد ، خاصة وأنه محلى بآيات قرآنية أو لفظ الجلالة «الله» ، وبالإضافة إلى أن هناك نوعاً آخر من الحلى وهو الأساور المعدنية والفضية التى كانت تصنع محلياً ويدوياً ، والتى كان طرفاها ينتهيان بمثلثين متقابلين القاعدة، فإن النساء كن يلبسن شفاف وخواتم فضة.

أما بالنسبة إلى استخدام الحلى المعدنى بأنواعه الثلاثة مع المنسوجات ، فنجد أن البرقع مثلاً ، بأنواعه المختلفة إذا كان لفتاة أو لسيدة متزوجة أو كبيرة ، والمحلى بزخارف هندسية يلعب المثلث دوراً هاماً فيها ، كانت توضع فيه العملات على هيئة صفوف متراسة فإذا كانت من الذهب دلت على ثراء القبيلة والعائلة ، وإذا كانت من الفضة فلها دلالتها أيضاً على أن القبيلة ميسورة الحال ، أما إذا كانت من المعدن الأبيض ، فإنها تدل على فقر العائلة.

كما توجد دلايات منسوجة تسمى «قراويل» ، وهى عبارة عن نسيج محلى بالتطريز والشرايات والعملات المعدنية والأصناف «فى صورة زراير» والخرز الملون ، وكان يغلب على الخرز اللون الأزرق لاعتقادهم أن الخرز الأزرق يمنع الحسد ، كما هو الاعتقاد عند أهالى مصر عموماً. ولا ننسى أن سكان الصحراء بما لديهم من فطنة وذكاء فطرى ، خاصة وأنهم يعيشون فى وسط جبال سيناء ، استهواهم التزيين بالمعادن التى حبتهم بها الطبيعة من فيروز وعقيق ، بالإضافة إلى الكهرمان وتراب الكهرمان والفطران ، كما لاحظت أن كثيراً من السيدات يلبسن قلاند من المرجان الأحمر ، وأفند بأنه يأتى من السودان عن طريق مصر حتى أنه كان يصل إلى فلسطين فى الماضى ، فيقومون بشرائه واستخدامه كحلى ، بالإضافة إلى استخدامه فى السيج خاصة الخرزتين قبل وبعد الشاهد فى سبج المرجان الأسود «اليسر» .



وللمرجان الأحمر أنواعه المختلفة منها: المستدير والأسطواني والبيضاوى وغير المنتظم ، والذي يشكل القلب من العقيق الأخضر وهو يعتبر تصويراً للمثلث ، الرمز الرئيسى فى القلائد ؛ لدلالته على العاطفة والحب وضد الحسد ، وقد لاحظته بكثرة فى سوق الخميس بمدينة العريش مع البدويات اللاتى يبعن المشغولات والجلاليب الخاصة بهن.

ويسؤال إحدى السيدات العرايشة وتدعى الحاجة زينب ، وهى من مواليد العريش وتبلغ من العمر حوالى ٨٥ سنة سألته عن بعض استعمالات عنصر الخرز المنشورى الشكل والتي تمثل أسطحه وحدة المثلث ، أفادت بأن له استخدامات من خلال المعتقدات المتوارثة، ومنها أن الحجر الأحمر يفيد فى منع التزيف والرمد، والمنشور الأخضر يستخدم ككباسات مع مجموعات أخرى من الخرز مختلفة الألوان مستديرة الشكل ، بالإضافة إلى قطع من المعدن المثلثة الشكل ، وهذا بالنسبة إلى الحلى ومشغولات الزينة الخاصة بالسيدات . أما بالنسبة إلى الحلى والمشغولات الخاصة بالرجال والتي تعتبر رمزاً للقوة ويصنعها الرجل عادة بنفسه ومنها الخنجر ، «الشبريه» ، وهو سلاح أبيض ذو رأس مدببة لها جراب من الفضة أو المعدن الأبيض المحلى بفصوص ، عادة ما تكون من الفيروز والعقيق، أما النصل فكان يصنعه البدوى من العظم أو من قرون الحيوانات ويحلى بزخارف هندسية وينطبق هذا على السيوف، بالإضافة إلى الخواتم التي غالباً ما تكون فضية بفصوص أيضاً من الفيروز والعقيق.

## وحدة المثلث والدور الذى لعبته فى مشغولات الزينة للخيل:

أما بالنسبة إلى وحدة المثلث والدور الذى لعبته فى مشغولات الزينة للخيل العربية والإبل، فيجدر بنا أن ننوه أن بدوى سيناء حرص على صناعة المشغولات المعدنية والمنسوجات الصوفية والجلود المزخرفة لاستخدامها كزينة لخيله، فكان يصنع «الرشمة» <sup>(١)</sup> للخيل من الجلود والحديد وقطع من النحاس تأخذ الشكل المعين والمستدير، والرشمة تقارب لجام الحنطور فى مصر يضاف عليها شرابات من الصوف تنتهى أطرافها بخرز أزرق كبير لكى تضفى جمالاً

(١) الرشمة : تعلق على لجام الحصان.

(٢) الثغر : هو الحبل الذى يربط بمؤخرة الحصان ماراً من أسفل السرج.

(٣) الرسن : معود الجمل.

على سروج الخيل، والتي كانت تجميل أيضاً بضهارة مرقومة محلاة بوحدات هندسية. كما زين «الثغر» <sup>(٢)</sup> بوحدات هندسية على طريقة الرقم. أما بالنسبة إلى الإبل، فكان «الرسن» <sup>(٣)</sup> عبارة عن شرائط عرضها حوالى ٥ سم مرقومة، تتدلى منها شرابات، بالإضافة إلى الخرج المرقوم الذى تتدلى منه أيضاً شرابات كبيرة، ويوضع هذا الخرج فوق «الغيط» الخشبي إذا كانت المناسبة أعياداً أو أفراحاً أو سباق هجن، أما فى الحياة العادية فإن الرسن يكون من حبال مصنوعة من الألياف النخيل، ويغطى ظهر الإبل بما يسمى «بالوثر» لحمل الأشياء على ظهره، ومن هذه الأشياء الفردة - السرجنية المصنوعة من خوص النخيل وشبك خاص يصنع من فروع نبات «المثنان» لوضع الجرار عند ورود الماء أو للتصدير.

## الوسم

الوسم فى بادية سيناء يعنى العلامة المميزة لحيوان البادية من إبل وأغنام، ذلك لأنها تسرح جميعها فى العراء وفقاً لظروف المرعى، وقد تختلط فيصبح من المتعذر تمييزها. لذا فلكل قبيلة وسم خاص بها يتم عن طريق الكى، فيسم الحيوان بعلامة مميزة كالهلال والمطرق أو العصا والصليب والدائرة والمثلث، وذلك حتى تستطيع كل قبيلة التعرف على أغنامها وإبلها، فإذا ما ضل طريقه إلى العودة يستطيع البدو من القبائل الأخرى أن يعيدوه إلى قبيلته من خلال الرمز «الوسم»، ويوضع عادة أعلى منطقة الفخذ حتى يرى بسهولة.

## حديث ميدانى عن الوحدات الزخرفية فى حياة بدو سيناء:

توجهت بالسؤال لأحد مشايخ قبيلة «السواركة» ، ويدعى الشيخ سليم، عن أصول الوحدات الزخرفية ومدى ارتباطها بالإنسان السيناوى ورد قائلًا: إن هذه الزخارف تراث متوارث عبر الأجيال ، ولكنى استوضحت أن هذه الزخارف تشبه فى وحداتها أشكال النباتات والزهور، فما كان منه إلا أن نادى زوجته وطلب منها إحضار عدد من ملابسها المطرزة هى وبنتاتها، وأخذ يشرح لى قائلًا: هذه الوحدة مأخوذة من زهرة الباصول ، وهذه تدعى نورة اليقطين «القرع» ، وشكل ورقة الشجرة هذه مستوحاة من فروع أشجار الزيتون، وتلك الزخارف مأخوذة عن شجرة الإمجنينة، وهذه تحليلات لوحدات زخرفية مستخدمة بالفعل فى أعمال النسيج سواء كان جلياباً أو قنعة.



وهناك في بعض الأحيان تجميل أطراف القنعة بوحداث زخرفية من الخزز تأخذ شكل المثلثات، وينتهى رأس كل مثلث منها «بشراية»، ويلعب عنصر الخزز دوراً هاماً في تطاريز وتزيين المرأة السيناوية مثل التعاليق والقلاند.

### القلادة السيناوية

وهي عبارة عن مجموعة من الخزز الكبير والصغير الملون بألوان متنوعة، وترتديها المرأة على صدرها، ويكون الخزز مصنوعاً من الكهرمان المصنوع ليلاً، كما يوجد «خصر» يوضع في معصم السيدة، وهو مكون من خزز الكهرمان، ويرتدي بجوار أساور من الفضة مطعمة بالذهب ومجدولة، كما تلبس المرأة السيناوية أيضاً «الخلخال»، ويكون من الفضة ومن مكملات الزينة للمرأة البدوية، أيضاً الوشم.

### الوشم:

جميع نساء البدو مغرقات بالوشم، فيشمن الشفة السفلى وظاهر اليدين من الكف إلى المعصم إلى الكوع، وقد يشمن الخد بدقة كرجل الطير، أو بعض الأشكال الأخرى، ومنها وحدة المثلث. ورجال البادية يحبون الوشم ويتغزلون فيه.

وتحدث الآن عن «الحجاب» المصنوع من الخزز، وهو يأخذ شكل المثلث، لأن نساء البدو يعتقدن أنه يمنع الحسد، خاصة إذا وضعت بداخله آيات قرآنية وتعاويذ (١) أخرى خاصة.

وجدير بالذكر، أن في اعتقاد بدو سيناء أن القلب المنحوت من العقيق الأخضر (والقلب هو أشبه برمز ويدل على الحب كما هو متعارف عليه في مصر أيضاً)، يستخدم لدفع الانتباه عن أشياء مقصود حمايتها من الحسد من قبل الحاسدين، أي تشتت النظر، فمثلاً تعلق القلوب من العقيق الأخضر بقطعة من الخيط المصنوع من وبر الإبل في رقاب صغار الماعز «الزلطان» أو صغار الأغنام «الحملان»، لمنع الحسد حيث إنهم بحركتهم ومنظرهم الجميل حول أمهم، وخاصة إذا كانوا عدداً كبيراً من أم واحدة، قد يتعرضون للحسد.

وطالما تطرقنا إلى الحجاب والاعتقاد بأنه يمنع الحسد، فلا بأس من أن نتعرض إلى بعض الأحجية الأخرى، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، حجاب الحب من الزوج والزوجة والعكس. وحجاب الكراهية، وعادة ما يكون على أرضية من

(١) تعاويذ: هي جمع تعزيمة، والتعزيمة هي قراءات خاصة يعرفها المتخصصون في هذا المجال، وتكتب على الأحجية لمختلف الأغراض.

القماش الأسود أسفل مجموعة من الخزز الملون، وهذا حالة ما إذا كان رجل ما يرغب عن فتاة وتزوج من أخرى وحجاب حفظ الأغنام ليلاً من الذئاب، وحجاب من المعدن النحاس مع بعض الخزز، وقد لاحظت أن لكل نوع الأحجية دلالة خاصة عند البدو، وهذا الحجاب المعدني مجموعة الخزز يعمل به ككباسات. ومن الأحجية المرسومة في عمليات البخور لشخص يكون قد تعرض لفزع ماء، وغال ما يكون سيدة، هو أن تذهب بعض السيدات ومعهم متخصصة البخور والقراءات إلى مكان خلوي، ويرسم على الأرض مستطيلاً مقسماً إلى أربع مثلثات، في كل ركن من أركان المستطيل توضع جمرات من النار يوضع عليه البخور، وتجلس السيدة في الوسط عند التقاء رؤوس المثلثات، وتقوم السيدة المتخصصة بقراءة بعض الفقرات الدينية وبعض العبارات غير المفهومة لدى الأشخاص العاديين، وبعد الانتهاء تخرج السيدة من هذا المستطيل وتوضع جمرات من النار ويوضع فوقها بخور أيضاً.

ومن تشكيلات الخزز المثلثة الشكل المشغولات الآتية:

١ - تلييسة مصنوعة من الخزز على هيئة شبكة لزجاجة لمبة الجاز، حتى تظهر بصورة جميلة أثناء النهار.

٢ - شبكة توضع بها الولايات التي تعمل بالبنزين.

٣ - كيس الدخان الذي تجميل أطرافه بمثلثات الخزز الشرايات، كما سبق وأن ذكرنا عند الحديث عن القنعة.

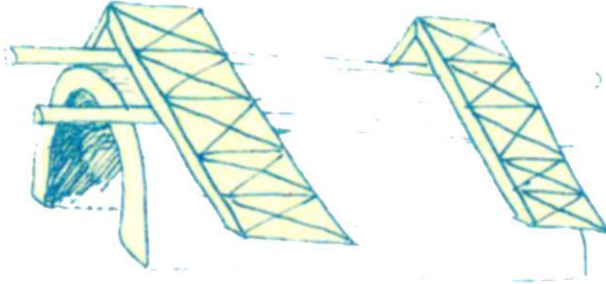
ومن الأشياء الهامة، التي لها دلالة خاصة، والتي تعبر عن مدى حب الفتاة للإنسان الذي سوف ترتبط به حتى وإن لم تكن تعرفه، قيام الفتاة بتطريز منديل تصل مساحته إلى ٥٠ × ٥٠ سم من قماش من القطن «بفتة» وتطريز عليه وحدات مماثلة لما على الأثواب، وفي كل ركن من أركانه شراية، وفي وسطه تثبت حلقة، قد تكون معدنية أو من مجموعة خيوط على شكل دبله، حتى إذا ما تقدم للزواج منها، وتمت الموافقة عليه من قبل الأهل أهدته هذا المنديل، لكي يتفاخر به أثناء الرقص الخاص بهم، فيضع الدبله المشار إليها في أصبعه، ويبدأ في التلويح بالمنديل، كما هو الحال في رقصة الدبكة الشامية.

### دخول عنصر المثلث في الأدوات الزراعية والفخارية:

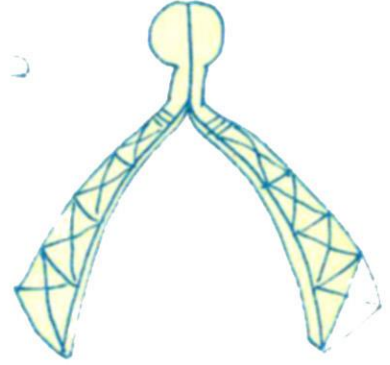
يعتمد طعام البدو على الزراعة، مثل: زراعة الشعير والذرة والقمح والأرز والعدس والبلب، كما يشتهرون بزراعة



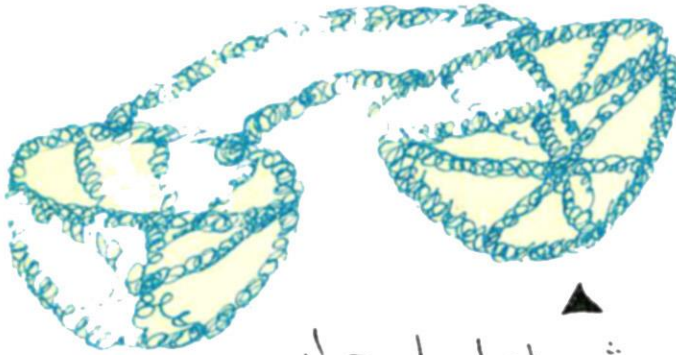
# التمثلت في بعض الأدوات السيماوية



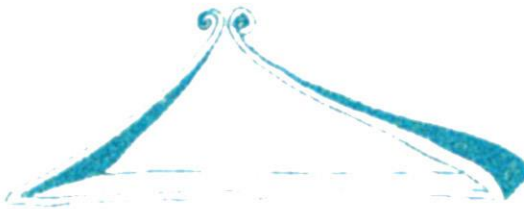
الوتر



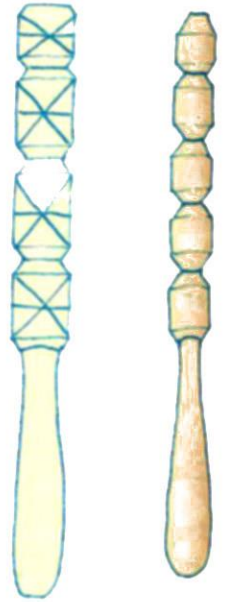
الجزء الأمامي لغبيط الجمل



شبله لجل جرار الماء على ظهر الجمل  
«من شجر المتنان»

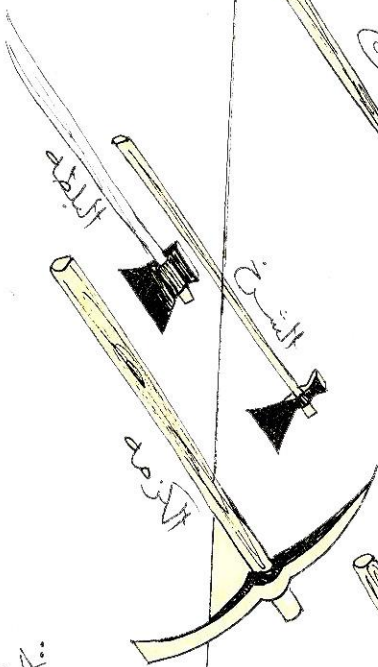
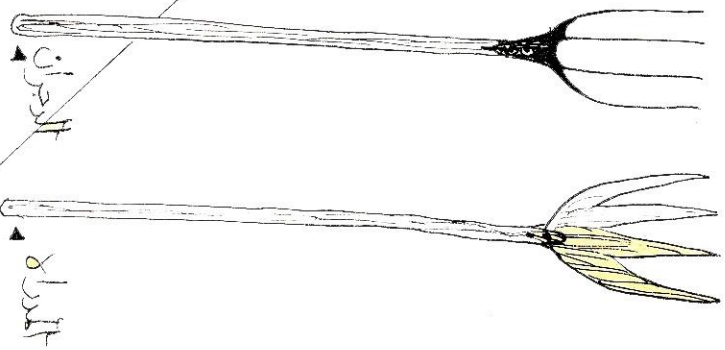
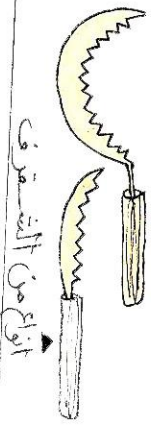
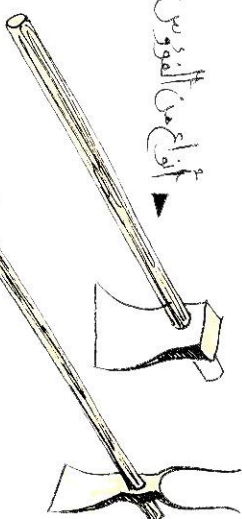


الزنار



نماذج من عصا صحن البين

المصحن



البرق في الخواص



أشجار الزيتون، ويعتمدون فى زراعة هذه المحاصيل على الآلات الزراعية، فهم مثلاً يفلحون الأرض بمحاريث تقليدية كالمحاريث المصرية، إلا أنها أصغر وأقصر، ويستخدمون فى جرها الإبل أو الخيل أو الحمير، ويحصدون الزرع ويجمعونه فى البيادر ويدرسونه بالنوارج.

وقد اعتمدت القبائل البدوية على الزراعة لأن معظمها استقر به الحال على ساحل البحر الأبيض المتوسط، أو بالقرب من الينابيع الطبيعية مثل منطقة «التعيمة» وبدأت فى زراعة أشجار النخيل وأشجار الزيتون، والتي تعتبر من المصادر الرئيسية لغذاء هذه القبائل على مدار السنة. فهم يصنعون أصنافاً عديدة من منتجات البلح إما بالتجفيف أو بالشى، وتخزن حتى موسم الشتاء، وذلك بالإضافة إلى صناعة عصر الزيتون للحصول على زيت، والتي تشتهر به سيناء حتى الآن .. هذا هو ما دفع هذه القبائل إلى زراعة الأرض بالمحاصيل الموسمية مثل القمح والشعير، حتى يستطيع البدوى أن يوفر لنفسه اللازم للمعيشة. وإتمام عملية الزراعة بدأ فى تصنيع أدواته الزراعية بنفسه، والتي يلعب فيها شكل وحدة المثلث دوراً بارزاً، سواء فى تصميمها أو فى استغلال زواياها الحادة. فنجد أن المحراث «الفرد» قد صنع من أحشاب شجر «الأثل» وزود بقطع من الحديد على شكل مثلث لكى تشق الأرض أثناء عملية الحرث.

كما استخدم السكاكين المثلثة الشكل فى عملية درس القمح والشعير بما يسمى، لوح الدارس، وهو عبارة عن كتلة خشبية يصل سمكها إلى ١٠ سم وعرضها ٨٠ سم وطولها ١,١ متر تثبت فيها السكاكين من أسفل فى صورة مثلث ثلاثي ستيينى، وزاويته الثلاثينية إلى الأمام حتى تسهل عملية انزلاقه إلى الأمام عندما يجر فوق الجرن، فى الوقت الذى يجلس عليه القائم بالدرس لكى يحقق ثقلأ يساعد السكاكين فى عملية تقطيع القش، ومن الأدوات الزراعية أيضاً الأنواع المختلفة من النقوش على هيئة المثلثات.

وبالنسبة إلى زراعة أشجار النخيل نجد أن الإنسان السيناوى قد استغل الطبيعة النباتية فى عمل مأوى له من جريد سعف النخيل أثناء موسم جنى البلح، كما كان يقوم بتسقيف بيوته المبنية من الطوب اللبن بالجريد والخوص، واستغلال الخوص كطبقة لسد المسام فوق الجريد وأسفل طبقة الطين الأخيرة فوق السقف.

كما صنع العديد من المشغولات التى تخدم حياته اليومية واحتياجاته، ومن أمثلة ذلك «القفة» المعروفة، والعديلة. وهى عبارة عن قفة واسعة تستخدم فى نقل الأشياء الخفيفة مثل

التين. و«الرجونة»، و«اللقيط» وهى تستخدم لجمع الثمار و«القطقوط» لوضع كميات قليلة من العجوة، وتصنع من الخوص الأبيض «قلب النخلة» وترسل كهدايا. وأيضاً كان يصنع ما يسمى «الوزنه»، وهى تستخدم لوضع كميات كبيرة من العجوة بقشرها ونواها وتخزن، وتعطى للجمال كغذاء به سكريات عالية التركيز تمنحها الطاقة اللازمة لمجابهة قسوة الصحراء. وكل هذه المصنوعات يلعب المثلث دوراً هاماً فى صنعها وتصميمها، كما كانت تزخرف بأشكال هندسية، إما باستخدام أحبال الليف البنية أو بصباغة أجزاء منها بصبغات خضراء أو حمراء، كما استغلت أيضاً منتجات النخيل فى عمل كراسى من الجريد ذات أشكال مختلفة، إما فى صورة خطوط أفقية ورأسية أو خطوط متقاطعة تنشأ عنها أشكال مثلثات تزيد من رونق المنتج. وهناك بعض الأدوات التى كان يصنعها بدوى سيناء بنفسه مثل «الغبيط» المحلى بزخارف هندسية فى صورة مثلثات، والغبيط هو ما يعادل سرج الحصان بالنسبة إلى الجمل، وأيضاً «الوتر» ويوضع على ظهر الجمل ويستغل أثناء الأحمال الثقيلة، وكانت تحلى أجزائه الخشبية برسومات على أشكال مثلثات أيضاً. وكذلك أضاف للمسات الزخرفية على أدواته التى كان يستخدمها لمعيشته، ومنها: عصا صحن البن الخشبية، التى كان يقسمها إما على شكل مسدسات أو مستطيلات مقسمة إلى مثلثات، بالإضافة إلى تزيين شراعات أبواب الغرف بقطع خشبية مفرغة من وحدات المثلث.

### الأوانى الفخارية

لم تحظ هذه الصناعة بقدر كبير من الزخارف على أسطحها الخارجية أو الداخلية كما هو مشاهد فى الفنون المختلفة «الفرعونى - القبطى - الإسلامى»، ولا تتعدى هذه الصناعة إلا بضع أوانٍ كان يستخدمها الإنسان السيناوى فى حياته اليومية.

والفخار فى منطقة سيناء له طابع خاص يميل إلى اللون الأسود «معدن الطفلة السوداء»، وكان يحرق فى «قمائن» خاصة بهذا الغرض. ورغم أن الفخار السيناوى لا يحتوى على زخارف بالمعنى المعروف، وخاصة وحدة المثلث التى نحن بصدها، إلا أنه لا يخلو من بعض الخطوط البسيطة.

#### أسماء بعض الأوانى واستخداماتها:

الجرّة - اللجانة - الإبريق - الكراز، وكلها خاصة بالماء.  
الكشكولة - الزبدية، كأطباق للأكل، الهون لصحن البن.

ونظراً للتغيرات التي طرأت على المجتمع المصري وبالتبعية المجتمع السيناوى، بدأ الإنسان السيناوى في المنازل الحديثة، وتطورت أدواته، فمثلاً استبدل الط الخشبية بأخرى مصنوعة من الألومنيوم.

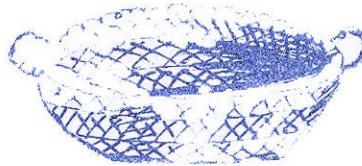
وهكذا زحف التغير العمرانى والمدنى على أنماط الـ فى شبه جزيرة سيناء مع ما يحمله هذا التغير من مكو ثقافية حديثة تلعب دوراً هاماً فى تشكيل واقع الـ بمعطياتها الحديثة.

القدور المختلفة لوضع السمن وتخزين اللحم المطهو. الطاجن المزجج بأحجامه المختلفة، ويستورد من بلاد الشام، ويستخدم فى الطهى.

وفى الآونة الأخيرة جلبت القفل القناوى والأوانى الفخارية ذات اللون الفاتح والأحمر، وللأسف الشديد أن الصناعة انقرضت، ولا يوجد إلا أعداد قليلة منها مهمة داخل المنازل القديمة، وذلك بسبب التقدم الحضارى وتوافر الأوانى المختلفة المصنوعة من البلاستيك لخفة حملها وصعوبة كسرها.

## المراجع

- ١- تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعونى : محمد شفيق غربال وآخرون ، المجلد الأول ، مكتبة النهضة المصرية.
- ٢- كتاب الساعة ، سيناء الأرض والحرب والبشر : سالم اليمنانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٣- سيناء أرض القمر : رفعت الجوهري ، من الشرق والغرب .
- ٤- «تراث فى طريق إلى الزوال» ، البرقع كان بطاقة حالة المرأة وينك إدخار : أحمد الطبرانى ، جريدة الأهرام ، الجمعة ١٩٩٤/٤/٨ .
- ٥- زياره ميدانية إلى شمال سيناء.





# «عفت ناجى» عاشقة الفن.. والوطن.. والتراث القومى

محمد فتحى السنوسى

بعد حياة حافلة بالعمل والعطاء، رحلت في هدوء الفنانة التشكيلية الراحلة «عفت ناجى». ولعل عفت ناجى أول فنانة لم تبحث عن الشهرة، ولم تسع إليها، على العكس، فقد كانت تتوارى عن الأضواء، وتبتعد عن أجهزة ووسائل الإعلام المختلفة.. بل إنها وهبت حياتها لتخليد ذكرى شقيقها وأستاذها الفنان التشكيلى الراحل «محمد ناجى» (١٨٨٨ - ١٩٥٦)، وزوجها الفنان «سعد الخادم» (١٩١٣ - ١٩٨٧).

فقد أهدت مرسوم شقيقها محمد ناجى - بمنطقة حدائق الأهرام - لوزارة الثقافة، والذي تحول إلى متحف يحمل اسمه، وذلك عام ١٩٦٨، وقبل وفاتها بأيام قليلة قدّمت بيتها وبيت زوجها الخادم - بمنطقة الزيتون بالقاهرة - إلى وزارة الثقافة بكافة مشتملاته من أعمال فنية، ولوحات نادرة، ومقتنيات، وأثاث، ونسجيات شعبية رائعة، ومؤلفات شخصية، ومكتبة زاخرة بأمهات الكتب والمراجع الفنية والمخطوطات النادرة؛ وذلك لتحويله إلى متحف يضم أعمالها، وأعمال الفنان سعد الخادم.

وكانت «عفت ناجى» تقدم كل عام في ذكرى شقيقها محمد ناجى استكتشات وأعمال أخرى جديدة من مقتنياتها، والتي أبدعها الفنان محمد ناجى للعديد من المتاحف، كما كانت تشارك في تأليف الكتب التى تتحدث عنه وعن أعماله وإنجازاته، كما نظمت أيضاً العديد من المعارض لإحياء ذكراه.

هكذا كانت عفت ناجى رمزاً للنبل والعطاء بلا مقابل، والوفاء بلا حدود.

ولدت «عفت ناجى» بالإسكندرية عام ١٩٠٨، بحى محرم بك بالإسكندرية، وهى كريمة موسى بك ناجى أحمد الطوبجى، مدير جمارك الإسكندرية، والسيدة نفيسة راشد باشا كمال.

وقد نشأت عفت ناجى فى أسرة محبة للثقافة والفنون، فقد كان والدها محباً للأدب والثقافة، كما كانت والدتها عاشقة للشعر والموسيقى، وتفتحت عيناها على الكتب واللوحات الفنية التشكيلية، والنغمات الموسيقية فى كل ركن من أرجاء بيتها بالإسكندرية، إضافةً إلى رعاية شقيقها الفنان محمد ناجى لها.

تلقت «عفت ناجى» تعليمها الأولى بمدرسة «الميردى ديو» بالإسكندرية، ودرست الفن على يد شقيقها محمد ناجى، وبدأت ترسم أول اسكتش بالأقلام الملونة عام ١٩١٧، وعمرها ثمانى سنوات، وكان عبارة عن «بورتريه» لها.

وقد عرضت أول لوحة زيتية لها، وعمرها ١٨ سنة، ومن ثم كانت أول سيدة مصرية تدخل أعمالها «متحف الفن الحديث بالقاهرة» عام ١٩٢٨.

سافرت «عفت ناجى» إلى باريس لدراسة الفن، ثم التحقت بأكاديمية «فيراتسى» للفريسك وأكاديمية الفنون فى روما بإيطاليا، فى الفترة من عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٥٠.

وفى فرنسا تتلمذت على يد الفنان «ماليه» بباريس، وأيضاً الفنان الناقد والمصور الفرنسى «أندريه لوت»، وكذلك على يد شقيقها الفنان التأثيرى «محمد ناجى» والذى كان يعمل مديراً للأكاديمية المصرية للفنون بروما.

وبعد عودتها فى عام ١٩٥٠، أقامت أول معرض خاص لها فى القاهرة بقاعة «صلاح الدين»، وفيه عرضت مجموعة من اللوحات، التى تسجل فيها انطباعاتها عن مختلف البلدان التى زارتها، وعاشت بها، وتصور مظاهر الحياة فيها، كما ألّفت كتاباً بعنوان «ذكريات من وادى شيفورز»، وهى المنطقة التى كانت تعيش فيها مع شقيقها بفرنسا.

ولما كان والدها «موسى بك ناجى» يمتلك عزبة ما تزال تحمل اسمه بمركز أبو حمص، محافظة البحيرة، فقد كانت دائمة التردد عليها، من حين إلى آخر؛ حيث الطبيعة الساحرة والهدوء الممتع، فزاد اهتمام وارتباط «عفت ناجى» بالبيئة وبالإنسان المصرى، فبدأت فى رسم لوحاتها مستوحاة من الطبيعة الريفية، كما لفت نظرها حياة الثلاثينيات، والبسمة، وكانت تجلس معهم وتستمتع إليهم، فشقت حكاياتهم

الشعبية وقصصهم الخيالية؛ ومن هنا بدأ اهتمامها بكافة مظاهر الحياة الشعبية فى الريف، وبدأ حبها لتراثنا الشعبى المصرى العريق بجوانبه المختلفة.

والتأمل للوحات وأعمال الفنانة «عفت ناجى» يستطيع بجلاء أن يلحظ ويتعرف على الكثير من جوانب ثقافتنا الشعبية المتمثلة فى الأساطير، والحكايات الشعبية، والعادات والتقاليد، والمعتقدات الشعبية.

فمعظم أعمالها تزخر بالعديد من الموتيفات الشعبية المصرية.

كما تتمثل موهبة «عفت ناجى» وذكائها الإبداعي فى إخفاء الجانب الذهنى تحت قناع التلقائية والسذاجة الطفولية، وفى الانتقال بسلاسة من الحس الاحتفالى إلى التبسيط الزخرفى والتسطيح المجرى.

وليس ذلك بغريب على «عفت ناجى» فهى أحد أعضاء أسرة فنية لها حضورها الرائد فى الحفاظ على تراثنا الشعبى القومى، فهى شقيقة الفنان محمد ناجى وهو أول فنان مصرى يدافع عن فنوننا الشعبية وعن قوة الإبداع فى التراث الشعبى المصرى فى مؤتمر الفنون الشعبية ببراق بتشيكوسلوفاكيا، والذى عقد فى الفترة من ٧ إلى ١٣ أكتوبر لسنة ١٩٢٨.

وهى أيضاً زوجة الفنان التشكيلى والباحث الفولكلورى المصرى «سعد الخادم» الأستاذ بكلية التربية الفنية، وعضو أول مجلس إدارة مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، والذى قدم للمكتبة العربية العديد من المؤلفات والأبحاث فى الفنون والحرف الشعبية والفنون التشكيلية.

كذلك قامت «عفت ناجى» بأبحاث عديدة فى مجالات الفنون الشعبية والفنون القديمة، ولها عدة مقالات فى الفن التشكيلى نشرت فى بعض المجلات العربية والفرنسية.

وفى عام ١٩٥٧ أقامت معرضها الثالث، الذى ضم ٥٢ لوحة تشكيلية، وقد انتقل بعد عرضه بمصر إلى سوريا ولبنان تحت عنوان «معرض العروبة»، وكانت «عفت ناجى» تعتز بهذا المعرض وتعتبره نقطة تحول فى حياتها.

سافرت «عفت ناجى» إلى العديد من الدول الأجنبية فى رحلات كشفية وإبداعية مثل: فرنسا، وإيطاليا، وبلجيكا، والنمسا، وكانت دائمة التردد على المتاحف والمعارض بها، إلا أن ارتباطها بتراثها المصرى والعربى كان أقوى، ومن ثم كانت دائماً ما تنادى بضرورة وجود شخصية مصرية





كما حصلت على العديد من الميداليات والشهادات التقديرية في الفن، ومنها: جائزة وزارة الثقافة المصرية لبيئالي البندقية عام ١٩٥٦، وجائزة تقديرية لمعرض الفن التطبيقي لجمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة، وجوائز تقديرية لنشاطها الفني في أعياد الثورة لأعوام ١٩٥٣، ١٩٥٤، ١٩٥٥، ١٩٨٠، وميدالية هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية مع شهادة تقديرية ١٩٩٣؛ بمناسبة المعرض الشامل لأعمالها بأتيليه الإسكندرية، وكان هذا هو آخر معرض أقامته الفنانة عفت ناجي، ولها قبل رحيلها مقتنيات فنية ببعض المتاحف المصرية، مثل: متحف الفن الحديث بالأوبرا بالقاهرة، ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، وبالسفارة المصرية بسويسرا. ومقتنيات أخرى تتضمن ١٢ قطعة فنية موجودة حالياً بالبيت الأبيض بواشنطن بأمريكا، وثلاث لوحات بقاعة «اينتوالى» بأسبانيا، ولوحة بمتحف «ادريانى» بالنرويج، ولوحة بقاعة «ايشاريا» بالبرتغال، بالإضافة إلى بعض المقتنيات الخاصة، لدى بعض الأفراد والهيئات.

وقد صدر عن «عفت ناجي» في مصر ثلاثة كتب، وفي لبنان كتاب، وفي فرنسا صدر عنها كتاب بالفرنسية عام ١٩٧٤ للشاعر أورشيللو، بعنوان «فنانة مصرية في بؤرة الخلود».

وفي صباح الاثنين الموافق الثالث من أكتوبر ١٩٩٤، رحلت «عفت ناجي» عن دنيانا، تاركة لنا ثروة هائلة، تقدر بأكثر من ألفي لوحة تشكيلية، تُراها كانت تتحدى الزمن بهذا الإنتاج الغزير؟ وهي التي قالت قبل رحيلها بأيام قليلة:

«إننى الآن أعيش في عزلة داخل صومعتي... أحاول أن أقهر بفنى الزمن لأحقق المستحيل».

واضحة في فنونها التشكيلية مستمدة من تراثنا العربى ومن أصالتنا القومية.

كما كانت «عفت ناجي» عازفة موسيقية بارعة، فقد كانت تجيد العزف على آلة البيانو، وكتبت عدة كونشيرتوهات، ورباعيات، وسباعيات موسيقية للبيانو، ولها دراسات في التأليف الموسيقى.

وقد عزفت في عدة حفلات بأتيليه الإسكندرية، والذي أسسه شقيقها محمد ناجي عام ١٩٣٥، وأيضاً بأتيليه القاهرة، والذي أسسه ناجي أيضاً في ١٤ مارس ١٩٥٢، وكانت «عفت ناجي» عضواً بمجلس إدارته. وقد قدمت هذه الحفلات ما بين أعوام ١٩٣٧، ١٩٣٩، وأيضاً قدمت عدة حفلات بإذاعة القاهرة.

ومن ثم ظهر تأثيرها بالموسيقى في أسلوبها التعبيري السريالي من خلال لوحاتها التشكيلية.

ويتأمل تلك اللوحات الفنية، نستطيع أن نلاحظ ذلك بوضوح في الخطوط الأفقية التي تشبه خطوط النوتة الموسيقية، وفي المساحات اللونية، كما نستشعر وحدة الإيقاع، والانسياب، والتدفق اللوني، والتناغم، والتدفق الهارموني، ما بين الظلال والألوان.

وقد أقامت «عفت ناجي» أكثر من ١٢ معرضاً خاصاً لأعمالها بالقاهرة والإسكندرية، وسوريا، ولبنان، وروما.

كما شاركت في العديد من المعارض الجماعية بمصر والخارج.

وعرضت لوحاتها في بينالي فينسيا، وحصلت على الجائزة الثانية عام ١٩٥٥، وأيضاً في بينالي ساو باولو عامي ١٩٥٤، ١٩٦٢، في كوبنهاجن والمجر كما اشتركت في بينالي الإسكندرية، وفي دوراته لأعوام: ١٩٥٤، ١٩٥٦، ١٩٥٨، وحصلت على عدة جوائز به.



● الفنانة عفت ناجي

قالوا عن عفت ناجي:

- «هي ذاكرة مصر، وويل لفنان لم يكن ضامراً لوطنه»

سر الدين أبو شاذي - وزير الثقافة الأسبق

- «عفت ناجي: فنانة عبقرية، أعملت حياتها للفن والإبداع لمصر كلها».

د. أحمد نوار

رئيس المركز القومي للفنون التشكيلية

«عفت ناجي: مدرسة فنية، وقيمة إنسانية، وتاريخ ريادي للإبداع المصري المعاصر»

عصمت داويستاشي - فنان تشكيلي

«كانت عفت ناجي تجوب القرى والأماكن النائية مع أخيها الفنان الراحل محمد ناجي، ثم بعد ذلك مع زوجها الفنان سعد الخادم، للبحث عن الفولكلور، وتوظيفه في أعمال فنية معاصرة؛ لذلك تعد بحق رائدة المدعين في هذا الاتجاه مع زوجها».

عز الدين نجيب - فنان وفنانة تشكيلي

«عفت ناجي: فنانة مصرية مميزة، لوحاتها لا تعكس شخصيتها فقط بل تعطي شكلاً صادقاً للمرأة المصرية - فنانة كانت أو امرأة عادية - صورة ربما تكون نافذة من النضج البشري في مختلف البلاد»

أور شيلو - د. عمر فرديسي

من كتابها: «فنانة مصرية في بقعة الخلود»



# ”الحسينيات“.... والمسرح الشعبى

بقلم الكاتب الأسباني: خوان غويتيسولو  
الترجمة عن الأسبانية: د. طلعت شاهين

يقدم المؤمنون الشيعة «الحسينيات»، كجزء من الاحتفال بيوم عاشوراء فالإيرانيون يتعلمون منذ الصغر كيف يجسدون من خلالها شهداء كربلاء، وجعلها من المبادئ الأساسية لحياتهم الاجتماعية المستقبلية، فالرواة المحترفون «روزه خان» يلعبون أدواراً متبادلة أو مكملات لأدوار الموالى (الفقهاء الدينيين). فقد دعانى بعض أعضاء جماعة صغيرة من شارع «مولافى» لسماع رواية عجوز مسن، يقصها أمام حوالى ثلاثين طفلاً، كان العجوز يلقي الرواية بنبرات متقطعة، ودون أى تلوين لحنى يذكر، ويتحدث عن الإمام (الحسين) وعن ليلى، ويذكر أسماء «أبو القاسم وزينب وعلى أكبر»، عندما أغلق عينى أتخيل معجزة تنقلنى إلى «حلقة» من حلقات الطفولة فى ميدان «جماعة الفنا» (مراكش).

خفض الراوى من صوته تخف سرعة الضربات، وإذا رفع من صوته فإن صداه يزيد من الضربات المنتظمة التى تزيد من حدة تركيز التعذيب الذاتى.

بعد ذلك بعدة ساعات، تأتى حسينية كربلاء، فيشير الراوى شفاهة إلى قطع أعضاء العباس والمؤمنين، فيتقدم الجمع، وقد عروا الجزء الأعلى من أجسادهم وتواصلوا فى ضرب الصدور بقبضاتهم، إن مشهد هؤلاء الرجال الذين يتشكل منهم الجمع عراة إلا من السراويل، وهم يعذبون أنفسهم، يكاد يقطع أنفاس الغرباء، فقد كان الأطفال والصبيان يقلدونهم، ولفت نظرى، صبى ببشرته ناصعة

أما فى حسينية الزيريين التى تقطن الحى ذاته، يلجأ الواعظ إلى جميع أنواع البلاغة ليجذب المستمعين: يروى، بصوت منغم، نصاً يمسكه بيده اليسرى، وفى بعض الأحيان يغنى رافعاً نبرات صوته، وأحياناً أخرى ينتحب فى نشيج بحسب، فينتزع عبرات الحاضرين. وكان أكثر الكبار من حولى يبكون، وبانتهاء فصل موت «على أكبر» كان المؤمنون يقفون على أقدامهم ويضربون على صدورهم، وكلما ارتفع صوت الراوى ليتحول إلى صرخات تزداد حرارة التعذيب، ويلوح المؤمنون بعلامات الأثم؛ وينحنون على الأرض، ويتلون من شدة العذاب، وكان يقف أمامى شاب بقميص مفتوح وعضلة صدره محمرة فى المكان الذى يشير إلى القلب. وإذا

البياض، وقد بدت آثار حمراء واضحة لكف في المكان الذي يعين القلب في القفص الصدري، إلا أن طقوس التوبة لواحدة من حسينيّات شارع ياسر تعتبر أكثر إثارة للإعجاب من غيرها، لأن أعضاء هذه الجماعة يقيمون طقوس التعذيب في الظلام، وبضربات منتظمة تتبع صرخات أو نحيب الراوى، فيما تتردد الأصوات «يا حسين، يا شهيد» في العتمة كشهقات نحيبية: إنها تكفير جماعى يعبر عن عجز الشعب فى مواجهة ظلم المتسلطين، وأحفاد «شمر» و«يزيد» المعاصرين.

برغم كل شئ فإن الراوى مهما كانت قدرته الوعظية فإنه لا يصل إلى القمة التى يبلغها المسرح الحسينى الذى يقام فى شهر المحرم، والتركيب الدرامى لـ «التازيا» (قصائد المراثى) أو التوبة لاتحمل اسم مؤلف معين، النصوص الأولية انتقلت على مر القرون عن طريق المشرفين عليها والمشاركين فى تمثيلها الذين أقلموها لترضى أذواق الجمهور. ففى المسرح الدينى الإيرانى لا يتم التمسك الحرفى بالنصوص الأصلية ولا مدى تطابقها مع العروض المشهدة. فأبطال العرض يمكنهم مط أو تقليص أدوارهم، أو تغيير ملابسهم أمام أعين الجمهور أو انضمامهم إلى العرض مباشرة برغم أنهم يكونون قد سقطوا أمواتاً فى مشهد سابق، والمشرف على العرض يتحرك بين الممثلين بكل هدوء، ويصحح أماكنهم أو يعيد تقييم أدوارهم على خشبة العرض، أو يوزع بينهم الملابس فى حالة ضرورة تغييرها، أو يهمس فى أذانهم ملقناً إياهم الحوار. والعرض مثل التراجيديات اليونانية فيمكنه أن يستمر لعدة ساعات، وبينما يعبر الذين يلعبون أدوار «أنصار الحق» بالغناء فإن «يزيد» وأتباعه تقتصر أدوارهم على الخطابة البلاغية.

وهذه المسارح أو «السكو» (خشبة العرض) تقام فى الهواء الطلق فى الميادين، أو فى ساحات المساجد. ويمكن مشاهدتها من الجهات الأربع؛ لذلك فإنها خالية من الديكورات الثابتة أو الستائر أو الزخارف أو حتى أماكن الملقنين، والشخصيات النسائية يقوم بها رجال أو صبيان دون تخنث، وكما يقول «ريزفانى» فى مؤلفه الهام عن الفن والموسيقى الإيرانية، فإن قواعد «التازيا» أو «الحسينيات» مناقضة للطبيعية الأوروبية: «إن الخيول أو الجمال المحملة بالخزائن والقصور التى تحيط بخشبة العرض، تشير إلى وصول الحسين وأتباعه إلى سهول كربلاء، ومسافة من الخلاء حول هذا المكان ترمز إلى الرحلة الكبرى، ودلو الماء فى وسط المشهد إلى جوار جنود الخلافة الذين يحرسونه،

ويمنعون المحاصرين من الاقتراب منه، يرمز لنهر الفرات، وبعد مقتل الحسين، فإن مشهد الأطفال والنساء الذين يسوطهم ويدفعهم جنود الخليفة فى دورة حول المكان يصور ترحيل الأسرى إلى سورية».

أثناء تقديم العرض يظل الحسين وأتباعه محاصرين فى دائرة أو خيمة بدائية لا يجب أن يغادروها، إلا للقتال والموت، فيما تنتشر على الأرض كمية كبيرة من القش الجاف التى تمثل رمال الصحراء، وتستخدم الشخصيات أيضاً ذلك القش الجاف بفركه على الوجوه ونثره على الرؤوس فى أكثر اللحظات مأساوية، بينما يلتزم الممثلون المحترفون أو الهواة بالموقف الدرامى الذى يحتوى على لحظات كثيرة من النحيب والدموع السائلة بلا انقطاع، لدرجة أنها تثير مفاطفة الممثلين الذين يؤدون أدوار الأشرار: يزيد، وعبر، وزيد، وشمر الرهيب الذين يصوبون لعناتهم وسبابهم على الحسين وأسرته دون أن يتمكنوا من السيطرة على سيول دموعهم أيضاً. وكما يقول غويينايو: «إن ذلك لا يدهش أحداً ولا يصدم ذوق المتفرج، بل على العكس فالإحساس بأنه يدفعه إلى الدق على صدره مما يزيد من شدة نحيب المتفرجين فيرفعون أذرعهم إلى السماء توسلاً إلى الله».

الهدف من العرض معروف لكل المتفرجين لأنهم عاشوه كجزء مكمّل لحياتهم، وهناك قوى مغناطيسية تجذب الجمهور إلى «التازيا» (المراثى)، فالنساء والرجال يتمثلون الأم الضحايا: الحسين، وابنه الأكبر الذى يعتبر الإمام الرابع، وزينب الشقيقة التى تحمى بطولتها جمهور المتفرجين، وأم لىلى ابنة الملك المقتول، وزوجة الإمام العباس الأخ غير الشقيق للحسين، الذى عذبه وقتلوه أمام أهله، وكذلك القاسم ابن الحسين... إلخ، ولا يوجد أى عائق مصطنع يفصل شخصيات العرض عن الجمهور. وما أن يقوم المشرف على العرض موجة عارمة من النحيب العنيف، وفى هذا العرض أو أحد الممثلين بإثارة المتفرجين بصيحة: «يا مسلمين» حتى تنطلق موجة عارمة من النحيب العنيف، وفى هذا العرض لا يجرؤ أى شخص على التصفيق إعجاباً بعد أى فصل مثير للعاطفة، فالجمهور الإيرانى يذهب لمشاهدة هذه العروض ليعانى ويبكى.

فى العرض المسرحى الذى كنت أشاهده كثيراً والذي يقع فى تقاطع شارع الإمام الخمينى مع شارع «والى فى عصر» كانت المساحة المطوقة تنقسم إلى جزئين، تتجمع



النساء فى جزء منه، وكن مندهشات من وجودى (فأنا لا أرتدى ملابس الحداد وحليق اللحية حديثاً)، بينما ينتظر الرجال ويدخنون فى الجزء الآخر، فيما يجرى الأطفال ويلعبون فى ساحة العرض، أما الفرقة الموسيقية كانت مكونة من عازف صاجات، وعازف بوق وعازف طبل، مهمتهم إبراز المشاهد الدرامية القوية، وجنود الخليفة يقودهم «شمر» قوى وعصبى المزاج يهددون المحاصرين، ويطالبونهم بالاستسلام، بينما نساء الحسين يلعب أدوارهن رجال ملتحمون يرتدون عباءة سوداء، ويضعون على وجوههم حجاباً بسيطاً، والممثل الذى يلعب دور شخصية زينب شقيقة الإمام الحسين لا يكاد يخفى تكوينه الجسمانى الخشن ولحيته الكثيفة؛ حيث يكشف الحجاب أحياناً لتجفيف عرقه. و أثناء المعركة الوهمية يهرب المهزوم من ساحة العرض ليعود الملقن بعدها حاملاً لفافة مكورة مكسوة باللون الأبيض رمزاً لرأس المهزوم

المقطوع، أما جثمان «على أكبر» فيتم حمله على نعش، ويدورون به عدة دورات حول خشبة المسرح، ومن خلفه عدد من الاتباع الصبيان، محملين بالنذور، والزهور الملونة. شخص مالقى فجأة بكمية من اللوز وبتللات الزهور على مكان النساء فأحدث قلقاً استدعى تدخل المسؤولين عن النظام، واستغل الممثل الذى يؤدى دور عدوه من جنود الخليفة، بعدها قام أبو القاسم ابن الإمام الحسن بالتوسل إلى عمه أن يسمح له بالقتال برغم صغر سنه، فيتراجع الحسن أخيراً أمام إلحاح الصبى، ويضمه تحت لواء الاستشهاد بينما كان جيرانى فى العرض ينتحبون.

إن «التازيا» أو المراثية تعتبر مملكة الحيل المسرحية والإبداع المرتجل: خلط الممثلين بالجمهور يهدم الحواجز، ويحول المتفرجين إلى أبطال فى دراما تعتبر جزءاً من حياتهم.



# موال

## «حسن ونعيمة»

### بين المسرح والسينما

تحقيق : سمر إبراهيم

الموال القصصى أحد أشكال التعبير الأدبى فى الفنون الشعبية التى تركت أثراً عميقاً فى وجداننا الجمعى، فهو يبرز القهر والظلم الاجتماعى والسياسى الذى يتعرض له أبطال الموال ، فموال «حسن ونعيمة» الذى نحن بصددته يروى قصة شاب مغنٍ، قتله أهل محبوبته، وقد استلهم هذا الموال فى المسرح والسينما ، واختلفت طرق معالجته الفنية ، بل الرؤى التى يحملها كل عرض على حدة ؛ ولذلك رأينا أهمية التعرف على هذه الأعمال من خلال لقاءات مختلفة مع أصحاب التجربة ، وبعض النقاد ، محاولين الكشف عن العلاقة بين العرض السينمائى أو المسرحى ، والموال القصصى ، وكيفية استلهامه ، والاستفادة منه.

الموتيفات الشعبية فى عناصر الفيلم المختلفة: الديكور، الإضاءة ، الأغانى .. إلخ؟

وقد اختلف الناقدان حول استفادة الفيلم من الموال، فرأى الناقد كمال رمزى أن الفيلم لم يستفيدا من الموال ، فإذا حذفنا اسم «حسن ونعيمة» وأتينا بأى أسماء أخرى لا يتأثر الفيلمان .. ومن ثم لا تظهر فيهما خصوصية، فهى فقط حكاية حب لفتاة ريفية ، ويرد رفيق الصبان بأن الفيلم استفاد من الموال ، فقد حافظا على صلب الحكاية ، ثم أضاف مخرجا الفيلم عناصر أخرى تتناسب مع رؤيتهما لنص الحكاية . ولكن الناقدان اتفقا على أن الأغانى والألحان

فى السينما استلهم الموال فى فيلمين: الفيلم الأول «حسن ونعيمة» سيناريو عبد الرحمن الخميسى وإخراج بركات ، والفيلم الثانى «حسن المغناتى» سيناريو يسرى الجندى وإخراج سيد عيسى وقد التقينا بالكاتب يسرى الجندى ، فوضّح رؤيته الفنية التى تناول بها هذا الموال ، وذكر أنه قد حافظ على صلب الموال ، لكنه أضفى عليه رؤيته الخاصة ، ثم التقينا بناقدين من نقاد السينما، هما : «رفيق الصبان» ، و«كمال رمزى». ووجهنا إليهم هذه المجموعة من الأسئلة : هل يمكن أن يكتسب الفيلم بنية خاصة لاستلهامه الموال ، وهل استفاد الفيلمان من الموال؟ وهل ظهر أثر



غير شعبية ، فظهرت لنا هذه الأغاني الموضوعية. فما الأغنية الشعبية؟ اتجهنا بهذا السؤال إلى الملحن «محمد الموجي» ، وإلى الأستاذة «هدى طعيمة» طلباً للإجابة الشافية .

أما في مجال المسرح فقد استلهم الموال الكاتبان «شوقي عبد الحكيم» و «نجيب سرور» ، وتناول نص نجيب سرور «منين أجييب ناس» بالإخراج : مهدي الحسيني ، وعبد الرحمن الشافعي ، ومراد منير ، أما نص مسرحية «حسن ونعيمة» لشوقي عبد الحكيم ، فتناوله بالإخراج كرم مطاوع ، وليلي أبو سيف.

وقد تعذر علينا لقاء البعض لسفره أو انشغاله الدائم، وقد طرحنا علي من التقينا بهم الأسئلة الآتية :

س ١: هل تكتسب المسرحية بنية خاصة لاستلhamها الموال؟.

س ٢: كيف تأثرت لغة المسرحية بلغة الموال؟.

س ٣: هل لعبت الموتيقات الشعبية دوراً هاماً في كافة عناصر المسرحية سواء في النص أو في العرض؟.

والتقينا بناقدين من نقاد المسرح هما: مهدي الحسيني، وحازم شحاته ، فكان عليهما الإجابة عن هذه الأسئلة بوجهة نظر تقييمية للنصوص والعروض.

وكان علينا أولاً أن نتعرف على بنية الموال، وسماته الفنية، ولذلك التقينا بالدكتور أحمد مرسى، وطرحنا عليه الأسئلة الآتية:

س ١: مم تتكون بنية الموال؟.

س ٢: هل يؤدي تعدد الروايات للموال إلى تعدد الرؤى داخله، وكذلك عند استلhamه في المسرح أو السينما؟

## • أحمد مرسى •

### أستاذ الأدب الشعبي

تتعدد أشكال الموال رغم إيقاعه العروضي الواحد الذي يعتمد على بحر البسيط، فهناك الموال الذي يتكون من أربعة أبيات تنتهي بقافية واحدة، ويُرغم أن هذا الشكل الرباعي الذي أطلق عليه اسم «البغدادي» هو أصل الموال. وتنسب نشأة الموال البغدادي في إحدى الروايات إلى تلك الأبيات الأربعة التي رثت بها جارية البرامكة سادتها، وفي رواية أخرى إلى أبيات أخرى كان عمال «واسط» (المدينة العراقية) يَنفنون بها أثناء عملهم في تأبير النخيل.

وينسب إلى المصريين أنهم أدخلوا بيتاً خامساً مختلفاً في القافية بين البيتين الثالث والرابع في الموال البغدادي، ومن ثم سموه «أعرج»، وزادوا بعد ذلك بيتين على هذا البيت يتحدان معه في القافية، فأصبح هناك شكل جديد يتكون من سبعة أبيات، تتفق الأبيات الثلاثة الأولى منها في القافية، وتأتي الأبيات الثلاثة التالية مختلفة في القافية، ثم يختم الموال بالبيت السابع الذي يعود في قافيته إلى الأبيات الثلاثة الأولى، وسموا هذا النوع «السباعي أو النعماني» .. وزاد مؤلفو ومغنون المواويل المعاصرون في عدد الأبيات فوصلوا بها إلى تسع، وثلاثة عشر، وتسعة عشر... إلخ. بنفس النظام السابق أي اتحاد كل ثلاثة أبيات في قافية واحدة، مع إنهاء الموال بالبيت الأخير الذي تماثل قافيته الأبيات الثلاثة الأولى، ويسير نظم المواويل القصصية المصرية عامة على قاعدة الموال السباعي، مثل موال «أدهم الشرقاوي» ، «حسن ونعيمة» .. إلخ.

ولا علاقة لتعدد روايات الموال بتعدد الرؤى التي تستلهم الموال، سواء في المسرح أو السينما؛ لأن تعدد روايات الموال أياً نمط شعبي لا يعنى تغييراً في مضمونه ، وإنما تتعدد الروايات تبعاً لمهارة الراوي وتمكنه، وقدراته الإبداعية، أو كونه مجرد ناقل أو حامل للنص دون أن يكون له أي دور في صياغته أو الإضافة إليه أو التعديل فيه .. وهذه الإضافات أو التعديلات أو الحذف لا تؤثر مطلقاً على موضوع الموال أو القضية التي يعالجها.

## • السينما

### • يسرى الجندي •

كاتب سيناريو فيلم «حسن ونعيمة»

استلهم الفيلم موال «حسن ونعيمة» محافظاً على الحدث الأساسي للحكاية التي ضاع ضحيتها «حسن ونعيمة»، ولكنني نظرت إليها بمنظور أوسع، فجعلتها تعبر عن أزمة اجتماعية مشابهة لما حدث في فترة السبعينيات بكل تداعياتها السياسية والاجتماعية والثقافية ، ونفس الحكاية وضعت في مناخ مختلف، في فترة الأربعينيات، لتكون معادلاً موضوعياً يُحدث إسقاطاً على فترة السبعينيات، فحسن مطرب نزح من الريف إلى حضن المدينة، يعيش في حالة من التدهور الفني، الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وينتقل من احباط إلى احباط ؛ من احباط التخلف في القرية إلى

لحن طيع يمكن أن يستخدم للتعبير عن أكثر من موقف، وله القدرة على التأثير في نفس المتلقي.

أما عن استلهم قصة الموال، فأهم الأفلام التي استخدمت قصة الموال هو فيلم «شفيفة ومتولى» الذي أخرجه «علي بدرخان» عن سيناريو «صلاح جاهين» فقد حدد الفيلم الفترة الزمنية للأحداث، بفترة «حفر قناة السويس» والظروف، والملابس التي أحاطت بحياة آلاف المصريين، وهنا يكمن سر نجاح الفيلم في محاولة تفسير الموال تفسيراً تاريخياً، اجتماعياً، سياسياً، إنسانياً بالغ الإقناع.

وأما عن موال «حسن ونعيمة» فقد استلهم في فيلمين «حسن ونعيمة»؛ كتب أحدهما «عبد الرحمن الخميسي» إخراج «بركات»، وفيلم «حسن المغنواطي» أخرجه «سيد عيسى» وكتبه «يسرى الجندى» والفيلم الأول أخضع الموال لمقتضيات الفيلم المألوف بلغته السينمائية، فهو لا يختلف عن غيره من الأفلام التي تقوم على قصة حب ريفية تجمع بين شاب وفتاة ريفية لا ميزة فيها إلا جمالها، فيرفض أهلها الزواج، ثم تدور الأحداث فيتزوج البطلان. وقد نال الفيلم نجاحاً شديداً في حينه بسبب الأداء التمثيلي للأبطال: محرم فؤاد، سعاد حسني، محمد توفيق، ومحمد السباع. أما عن أغاني الفيلم «رمش عينه»، أو غيرها، فهي أغاني فردية لا علاقة لها بالموال.

وأما الفيلم الآخر فهو فيلم شديد الطموح عظيم الفشل، فقد حدد المخرج الفترة الزمنية للفيلم بفترة الأربعينيات «أيام الاحتلال الانجليزي» ويحافظ الفيلم على الوقائع الأساسية للقصة، حسن يحب نعيمة، أهلها يقفون في طريقهما، ويريدون تزويجها تبعاً للتقاليد من ابن عمها، تهرب نعيمة لتلتقي بحسن، فيذهب أهلها الأثرياء إلى حسن ويطلبون عودتها ويعدونه بزواجه منها بطريقة تحفظ ماء وجوههم وبعد العديد من العقبات ينتصر الحب في النهاية. وقد أضاف السيناريو بعض الشخصيات مثل: عزيزة المنصورية التي تحب حسن، وترفض العمل في الخمارات، وشخصية داوود «محمد توفيق» وهو موسيقى عجوز والأب الروحي لحسن.

وقد أضافت شخصية عزيزة نوعاً من الحيوية، وأكدت من خلال حبها لحسن أن أحلامه ليست أحلاماً فردية، بل أحلام قطاع لا يستهان به، وتثبت من خلال مواقفها النبيلة من حسن أن للمهزومين القدرة على العطاء أيضاً، أما شخصية داوود فشخصية هامشية، تسمح لحسن أن يسترسل في التعبير عن أحلامه، فهو يتنافى مع المشهد

احباط التدهور في المدينة، ولا يوجد أي تأثير بلغة الموال، وكذلك الأغاني والموسيقى، فبعضها وطني يعكس هذه الفترة، وبعضها سوقي، فقد كان هدفنا أنا وعلى عيسى الإسقاط لتصوير الاحباط العام في جميع المجالات في فترة السبعينيات.

## • كمال رمزي •

### الناقد السينمائي

العلاقة بين السينما والموروث الشعبي علاقة عميقة، وذات بعد تاريخي، فليس من المصادفة استخدام «إبراهيم وبدر لاما» للفارس الشعبي في أفلامهما، فقد قدما شخصية الفارس العربية لأنها قريبة من الوجدان الشعبي، متأثرين بالملاحم التي ظلت تروى بالمقاهي حتى أواخر القرن التاسع عشر، وهناك تحليلات كثيرة أرجعت هذه الظاهرة إلى تأثرهما بشخصية «فلان» في فيلم «ابن الشيخ» الأمريكي وإذا كان ذلك صحيحاً، فإن البعد الحقيقي لهذا الاختيار يتضح في اختيار هذا النموذج دون غيره، بل إن تاريخ السينما يؤكد استمرار هذه الظاهرة على شاشة السينما، فقد قدمت شخصيات الملاحم الشعبية أكثر من مرة على شاشة السينما ونجحت نجاحاً عظيماً؛ مثل شخصية «عنترة» التي قدمها نيازى مصطفى، ثم صلاح أبو سيف.

ولا شك أن نجاح شخصية الفارس العربي على الشاشة يكمن في قدرتها على مخاطبة الوجدان الشعبي، فضلاً عن استنهاضه لهمم المتفرجين العرب في فترة كانت البلاد العربية ترزخ فيها تحت نير الاستعمار.

أما عن استخدام المواويل في السينما فقد استخدمت في فترة السينما الناطقة، فالسينما مرت بمرحلتين: السينما الصامتة والسينما الناطقة، ومع بدايات السينما الناطقة ظهر نجمان في الغناء شديداً التفرد هما: «محمد عبد الوهاب» و«أم كلثوم». بالنسبة إلى عبد الوهاب لم يغن مواويل؛ بل غنى أغاني فردية جميلة، أما «أم كلثوم» فنجد في أغانيها الأمات (الليالي)؛ لكنها لم تغن موالاً في أحد أفلامها؛ ولكن ترددت فيهما بعض الأغاني المستوحاة من المواويل، مثل «يا نخلتين في العلالى» أغنية «الحنة ياللحنة»، فقد استخدمت في عشرات الأفلام، وكذلك فهناك موشحات لأحسان مثل شعبية استخدمت في بعض الأفلام كموسيقى تصويرية مثل: «يا زين العابدين» في أفلام «صلاح أبو سيف» وذلك لأنه



الأول من الفيلم وهو مشهد المظاهرة، والقتل بالبنادق من الجنود الإنجليز للمصريين، وبالرغم من محاولة المخرج استئثار عواطفنا تجاه حسن ونعيمة إلا أنه قد أظهرهما كشابين مستهترين تملكت منهما نزوة عابرة دون أى التفات إلى محاولة إقناع المشاهد، وكذلك لم نفتنح بفضاظة أهل نعيمة وغفلتهم.

فحسن فى الفيلم يقول كلاماً جميلاً لا ينقلب إلى فعل، ولا يشارك فى أحداث وطنه، فحبه لنعيمة هو حب لدمية جميلة، فنكاد ننسى البعد الزمنى الذى يحيلنا الفيلم إليه، فلم يظهر إلا فى مشهدين فقط فى بداية الفيلم، فقد اهتم المخرج «على عيسى» بتجانس وأحجام الممثلين وعلاقاتهم بالديكور والإكسسوارات، والتزم بتراث السينما المدرسى، ولم يعط لنفسه فرصة للإبداع، فقد كان دور نعيمة مثلاً أقرب ما يمكن إلى قلعة «الملك لير» بالشكل الذى لا شبيه له فى الريف المصرى، وانطلاق الحمام من الأبراج بعد هروب نعيمة من الرمزيات البدائية المكررة، وهكذا نلاحظ أن الفيلم لم يقم توازناً بين القصة المستلهمة، والعرض نفسه، لذا لم يكن مقنعاً.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الفيلم السينمائى لا يكتب لغة خاصة لاستلهامه الموروث الشعبى، ف لغة السينما واحدة، فليس هناك لقطة مواويلية مثلاً .. إلخ. بل يظهر الأثر فى الإكسسوارات الهامشية للفيلم، وموسيقاه.

أما عن الأفلام التى استلهمت موال «حسن ونعيمة» فلا يوجد شئ داخل الفيلم يدل على هذا الاستلهام، فلو حذفنا حسن ونعيمة، وأتيننا بأحمد ونوال لما تأثر الفيلم.

## • رفيق الصبان •

### الناقد السينمائى

ينهض سيناريو كلا الفيلمين : (حسن ونعيمة، وحسن للفناتى) على تشریح الأغنية الشعبية (الموال) درامياً، ونقلها من الأغنية إلى الصورة معتمدين على الروايات الشعبية المتداولة حول القصة، فالأغنية هى الأساس الذى انطلق منه الفيلم، فأضاف إليها السيناريست لوازم الفيلم السينمائى، فلا نستطيع أن نبعد جوهر الفيلم عن الأغنية الشعبية، بالرغم من أن كلا الفيلمين بهما تفصيلات غير برجدة بالأغنية الشعبية، وإنما هى من وحي خيال كتاب السيناريو.

أما بقية التفصيلات الأخرى ديكور، وموسيقى، وأزياء، وإضاءة فإنها تتعلق بالمنطق السينمائى، وليس بمنطق الأغنية.

وفى رأى أن الأساطير والحكايات الشعبية إذا جردت من أسمائها يمكن تكرارها. وهنا تكمن قوة الحكاية الشعبية فى إمكانية حدوثها فى الواقع، مضافاً إليها خيال الراوى الشعبى وأحلامه. فقصة حسن ونعيمة تحمل قيمياً شائعة منذ زمن، تقوم على التعصب للأباء، والفوارق الطبقية.. إلخ، فالقصة يمكن تكرارها دون أن تفقد جوهرها واعتقد أن هذا خير رد على من يتهم هذين الفيلمين ببعدهما عن الأغنية الشعبية.

والحق أننا نهمل جانباً هاماً بإغفالنا للموروث الشعبى الرائع، فنحن نفتبس من الغرب، دون وعى منا بأهمية استلهام تراثنا الشعبى الذى يضىء على أفلامنا روحاً خاصة، تنتقلنا إلى الحس العالمى، بشرط المحافظة على روح هذا التراث، وتوظيف كافة عناصر الفيلم السينمائى لتوسيع مجال هذا التراث، ثم يتبقى بعد ذلك الرؤية الخاصة لكل فنان عند تعامله مع التراث.

## • محمد الموجى •

### ملحن أغانى فيلم «حسن ونعيمة»

لم يكن فى الفيلم روح الموال مباشرة، بل كانت فيه قصة حب فتاة فى الريف المصرى فقط، أما عن الموسيقى التصويرية للفيلم فكانت عريضة استخدمت فيها الآلات الشعبية.

أما أغانى الفيلم، وهى «رمش عينه»، «الحلو داير شباكها» التى قمت بتلحينها فهما أغنيتان شعبيتان، ويجب أن نميز بين نوعين من الأغنية الشعبية هما:

النوع الأول: الأغنية الشعبية الموروثة التى يغنىها الراوى الشعبى.

والنوع الثانى: الأغنية الشعبية الملحنة التى تنسج على منوال النوع الأول، وهى تتميز بسمات من أهمها سهولة تعبيرها؛ ولذا فمن السهل ترديدها. كما تتميز ببساطة موسيقاها .. إلخ، فالأغنى فى الفيلم موفقة طبقاً لمواقف الفيلم ومحفظة بلقتها، ولحنها الشعبى.

## ● هدى طعيمة ●

### استاذة الموسيقى

الأغنية الشعبية نوعان: النوع الأول هو الأغنية التراثية المتداولة المجهولة المؤلف، والنوع الثاني هو الأغنية الشعبية المؤلفة خصيصاً لتحمل سمات وخصائص الأغنية التراثية وتكون تبعاً للمناسبات، فمنها الأغاني السارة في الأفراح الراقصة، ومنها أغاني الحزن والرتاء مثل: «يا عزيز عيني وأنا نفسي أروح بلدي». ويتسم النوع الثاني، بأنه يصلح للغناء الجماعي، وأغانيه ذات جمل موسيقية بسيطة وسهلة، وإيقاع بسيط وليس مركباً بحيث يتمكن أى صوت من أن يغنيها، فلا تحتاج إلى قدرات خاصة في الغناء.

وعلى هذا فإن أغاني فيلم «حسن ونعيمة» لمحمد الموجي أغان شعبية صرفة، فقد أجاد الموجي في تلحينها فجاءت ملائمة لمواقف الفيلم، خاصة أن البطل مغن في الأفراح والموالد.

## ● المسرح

### ● مهدت أبو بكر ●

بدأت رحلتى مع حكاية «حسن ونعيمة» منذ فترة طويلة ، وذلك بمتابعتى كل ما كتب عنها من نصوص مسرحية، وإذاعية، وسينمائية، ثم الخلاف حولها: هل هي قصة حقيقية أم أسطورة اختلقها الراوى، وحاولت البحث عن أصل هذه الحكاية. وأثناء وجودى كمحاضر فى إحدى نوادى المسرح بـ «بنى مزار» محافظة المنيا، وعند مناقشة كيفية تعامل المسرح مع الحكايات الشعبية وكيف يتم نقلها محملة بوجهة نظر، أردت تحقيق هذه المسألة، فمكان الحكاية هو «بنى مزار»؛ لذا قابلت صديق حسن الذى كان يلف معه فى الأفراح ويغنى مواويل حسن ، ويحفظها واسمه «سعيد على جمعه» (٧٥ سنة) وسألته عن أدق التفاصيل الخاصة بعلاقة حسن بنعيمة، وعن علاقته هو بحسن، فاكشفت مجموعة من المواويل التى غناها حسن توضح القصة بأكملها، بل توضح أن نعيمة بعثت مواويل لتحذر حسن، ولكنها لم تصل إليه فقتل.

لعلنا عند دراسة القصة بأكملها، من خلال مواويل حسن، نلاحظ أن القهر الاجتماعى لم يكن سبباً فى موت حسن، بل الخوف هو السبب، وذلك يتضح من أول الموالم،

فهو يخاف من البداية، كما يظهر فى مغازلته لنعيمة، خلال القهوجى عندما رآها .. يقول:

يا قهوجى باشا  
هات على الماشا  
خاصا لى  
فى كنكة حساس  
بقنجانى باش  
حصاً لى  
البنت زى القمر  
من الشباك بصالى  
أنا طلبت منها الرضا  
قالت لى أهلى شببيه النمل  
فوق الأرض بصالى

وعند تحليل الموالم نجد حسن خائفاً من البداية، بل إكل سلوكياته فيما بعد تنم عن خوف، وهذا الخوف لم يكمرده إلى القهر الاجتماعى، بل كان رد فعل للح الاجتماعى، فعندما جاءت «نعيمة»: الفتاة الجميلة رفة بقاها عنده، وأعادها إلى أهلها حتى لا تسوء سمعته فعكس خوفه على الفتاة الجريئة التى هربت من أجل حبها.

وقد جعلت هذا التفسير هو أساس رؤيتى فى المسرح وأضفت إلى قصة حسن ونعيمة معادلاً درامياً بشخصيتين أخريين: (جميل - بديعة) وهما الوجه الآخر «لحسن ونعيمة» الذى نريده أن يكون، ثم المستوى الثالث للعلاقة وهو (العلاء الحسية، والذى يتمثل فى حب راقصة، فجسدت لى مسرحيتى مستويات الحب الثلاثة، وكل منها يسلم للآخر فتأتى جملة حوار من حسن - نعيمة كسؤال، فتكون الإجابة على لسان (جميل - بديعة).

وقد جعلت المعادل الشعري للمواويل أغاني وأشعار علم لسان جميل (الشاعر)، وتتميز المستويات الثلاثة للحب م خلال كافة العناصر وهى (الحب مع الخوف - الحب الجراة - الحب الحسى المباشر) وإيضاح الأمر نذكر بعض التفاصيل، فنعيمة شخصية جريئة تهرب من أجل حبها وتذهب إلى حسن، فيكسر الخوف حسن ويسأل لماذا تفعل ذلك؟ وفى المقابل يرحب جميل ببديعة، وفى النهاية يمز حسن ، ويتزوج جميل من بديعة، فتصاحبهما موسيقى تجم بين جمل جنائزية، ونغمات زفة العروس، مع صوت يغنى فى النهاية.



الظلم فارذ

الحق مارذ

العمر واحد

الرب واحد

الخوف جبان

وقد تجاوزت هذه المستويات مع مستويات لغوية أيضاً،  
نجميل لغته صعيدية متأثرة باللهجة القاهرية، فهو صعيدى  
مديق لحسن، وتعلم فى القاهرة، وحسن لغته صعيدية  
سرفة، ولغة الحوار فى اللحظات الرومانسية تقترب من اللغة  
الشعرية، والقافية تظهر وتختفى، وتنطبق نفس المستويات  
على النساء.

أما فى التفسير السيكودرامى فى المسرحية، فهذه  
لستويات هى المستويات الثلاثة، التى عبر من خلالها فرويد  
بن الإنسان، الأول أنا المتزن، ثم الثانى أنا العليا ثم الثالث:  
هو الإيجو الجامع، ونستطيع تطبيق هذا بسهولة على  
لشخصيات من الرجال والنساء، والحق أننى قد حاولت  
لحافضة على الحس الشعبى بنفس الموتيفات الشعبية،  
جعلت من الأشعار معادلاً شعرياً للمواويل، ولعل ذلك  
نضع أكثر ما يتضح فى تصوير الافراح وأغانيها، وبذلك  
كون قد قدمت حسن ونعيمة من وجهة نظر خاصة.

## • شوقى عبد الحكيم •

كاتب نص «حسن ونعيمة»

بداية رحلتى مع الموال كانت فى الخمسينيات عندما  
جمعت هذا النص، وغيره فى كتاب «أدب الفلاحين» ثم  
عنتقلت فى مارس ١٩٥٩، ووجدت نفسى أحفظ نص الموال  
بن ظهر قلب، فكتبت نص «حسن ونعيمة»، وعند كتابتها  
انت هناك أزمة المثقفين، أزمة الضمير فى مصر، وكان على  
ن أن أتعامل مع هذه الأزمة دون المساس المباشر بالحكومة،  
كتبت هذا النص؛ لأن الموال يحمل فى جذوره الفتاة الثورية  
تى تعادى الظلم والاعتىال وتتصدى لأبويها وقبيلتها بعامة،  
لعبت دوراً إيجابياً فى تقديمهم إلى المحاكمة، بل واجهت  
قاضى ذاته حيث إنها واجهته بقولها:

وحياتك يا قاضى ومن عملك علينا قاضى

لو أن الحكم بيدى لحكمت بيدى

ومن هنا تبدو شخصية نعيمة الثورية، وهو موقف من  
در المواقف الثورية فى الدونات الشعبية والشفاهية، ذلك أن

معظم آدابنا الشعبية موغلة فى السلبية، وفى اللاثورية، وفى  
الاحتجاج. فتراثنا فى مجمله تراث عدى، فالحدث المسرحى  
يبدأ ثم يذبح حسن، فكان أشبه بإله ممزق مثل أدونيس، أو  
أوزيريس .. إلخ، وقد قامت نعيمة، تلك البطة الشرسة  
المنتقمة لحبيبها ممن قتلوه بلا ذنب، بمحاكمة السلبية فى  
تراثنا، بل إنها تحاكم نفسها لسلبيتها، وعدم قدرتها على  
الرفض، لأنها رأت ذبح حسن بعينها.

وقد أخرج هذا النص «كرم مطاوع» فكان عرضاً جيداً  
مليئاً بالحماس، ومثلت فيه محسنة توفيق لأول مرة، وقد  
حافظ كرم مطاوع على رؤية النص؛ ولكن كانت لديه مشكلة  
تشكيل الفراغ المسرحى؛ الحركة المسرحية.

أما النص الثانى الذى استلهمت فيه موال «حسن  
ونعيمة» فهو «حسن ونعيمة» «كوميديا دى لارتى»، تلك  
المعالجة الكوميدية لنص به حس تراجيدى. فحافظت على  
نفس قصة الموال مع إدخال فرقة مسرحية متجولة «دى  
لارتى» هؤلاء الفنانون الشعبيون الذين يمثلون الروايات التى  
ليس لها مؤلف، فالتقى بهم حسن، وعمل معهم، واشتهر  
وطاف بصحبتهم، وقام بدور انتقادى ضد الحاكم الظالم،  
فأصبح لحسن دور اجتماعى وسياسى. ولاختلاف المرحلة  
الزمنية بين النصين، والعرضين، فإن النص الثانى وقد جاء  
فى مرحلة السبعينيات أكثر حرية وانتقاداً للالوضاع  
السياسية القائمة، ولكنه صيغ بشكل ترفيهى يسمح بهذا  
الانتقاد، وانتهت المسرحية بقتل حسن، عكس المسرحية  
الأولى التى بدأت بعد قتله، ولكنه يتفق مع العرض الأول فى  
تصوير شخصية نعيمة الثائرة المصرة على الحفاظ على  
حبها.

أما عن عرض هذا النص «كوميديا دى لارتى» فقد جاءت  
المخرجة «ليلى أبو سيف» بشخصية «الخلبوص» ومجموعة  
من الممثلين؛ وجوههم مدهونة ويضحكون فسمحت هذه الروح  
المسلية بمساحة من الترفيه، والسخرية، فاكتسب النص  
البعد الجماهيرى.

## • عبد الرحمن الشافعى •

مخرج العرض المسرحى «منين أجيب ناس»

أول من فك رموز مسرحية «منين أجيب ناس» لنجيب  
سرور، وأول من جرؤ على الاقتراب من النص هو أنا،  
فمسرحية نجيب سرور اعتمدت على الموال إلا أنها اتخذت

التي التقينا بها خلال عملية بحث طويلة عن «إيقاع خاص» فهذا الموال (ضمن كل المواويل الحكائية، والقصص الشعبية بالغة الثراء، وعشرات الحكايات العظام) له طابع خاص.

وكذلك مواويل حسن الأصلية، وصوت المغنى الشعبى «زين محمود» وما يحمله من شجن خاص، وراث العشق الصوفى فى شعر ابن الفارض... ورابعة العدوية، وبراعة المحطب والراقص المصرى فى سعيد مصر (أبو صبره - مدحت فوزى) ومزامير داود ونشيد الإنشاد، والموالد، والعديد، والأذكاء والتهجد، وموسيقى الجنازات فى الأديرة، وقصص الجن وأرواح الغرقى التى تحوم طالبة دفنها.. كل هذا المزيج الخاص هو روح العمل وإيقاعه، وبدونه لا يمكن فهم «غزير الليل»، فهو إيقاع للمشاعر - إذا جاز التعبير - أو نبرة تحدث فى التلامس والجذب، دون التحام كامل.. أو نقطة وصول ما، امتلاك يحدث بالوجد، والتحام بالمشاعر فقط فى جدل العشق والفقد... غير أن تبقى مشتتة.. ورغبات تقف على ذاتها.

ولتوضيح ما أعنيه بالبحث عن إيقاع خاص، يجب أن نرى ممارسة الناس لفنونهم الخاصة، فهم يجدون إيقاعاً ملائماً، وإطاراً تلقائياً للتعبير عن أشواقهم.. فى الرقص والحكى والموال، والعديد والسير الشعبية... إلخ، على عكس الفنان المسرحى (مخرجاً أو ممثلاً أو تقنياً، أو حتى مؤلفاً) فإعداده يبدأ من نقاط أكثر مفارقة وابتعاداً عن هذه الإيقاعات الخاصة، فهو يدرس نظاماً للفن: قواعد وخطط وبرامج متفق عليها ونصوص مترجمة وأساليب وتقنية للإخراج.. معترف بها عالمياً.. ورأى فوائدها التى لا تنكر، والاحترام الدائم لرصانة المعمار الكلاسيكى.

فالإيقاع هنا مختلف، والمدارات مفارقة لمداراتنا الخاصة، ولذا، ودون إهمال الأدوات المتطورة، كان يتعين علينا أن نبحث عن إيقاعنا الخاص، وبدأنا الرحلة من الحكى والقص الشعبى، مروراً بالموال والرقص والتحطيب والسير. إن الحكاء والمغنى والراقص والمحطب ومنشد السيرة وبراويش الموالد والتكلى والمعدّات.. كلها، وبنفس القدر، عناصر وأصوات مسرحية تندمج فى تآلفات بولوفونية أى محتفظة بتمايزها فى الوقت نفسه، لتصنع - على نحوها - عملاً له إيقاع خاص، أو نوعاً من المنظومة المسرحية، فهى تفرض على مستوى النص والأداء والإخراج والتقنية تفاعلات تشتبك فى نسج العمل الدرامى، وتجعله عملاً ممتداً، أو فصلاً ضمن فصول البحث الدائم عن (إيقاع خاص)،

مذاقاً خاصاً بنجيب سرور، فالمسرحية بدايتها مثل بداية الموال «قتل حسن»، ولكنه جعل لهذا الموال معادلاً سياسياً شديد الأهمية، ورد الموال إلى أصول فرعونية، فجعل «نعيمة» تقوم برحلة البحث عن حسن، رحلة تشبه رحلة إيزيس للبحث عن أوزيريس، فقد انفصلت رأس حسن عن جسده، وهذه الرأس تحمل بعداً سياسياً، فهى الفكر الذى كان مستهدفاً من قبل أعداء عبر العصور، بل إن هناك ضرورة حياتية لا بد أن تتم، وهى التثام الرأس بالجسد لتجدد الحياة. فلم يتناول نجيب سرور الموال من منطق الحب، لذلك فإن نعيمة فى بحثها عنه إنما كانت تبحث من منطق فكرى، وليس من منطق فتاة جميلة سمراء.

عند إخراجى للمسرحية «منين أجيبي ناس» رددتها للموال، بالمقابلة بين الموال ونص نجيب سرور، وذلك عن طريق تضفير الموال فى بنية النص المسرحى (ولم يكن ذلك من السهل، لأن نجيب سرور كاتب مسرحى مستوعب للتراث الشعبى) إذ جئت براوى الموال «مصطفى مرسى» ليروى الموال، فاكتسب العرض المسرحى مذاقاً شعبياً، ضمن له الاستمرار عبر محافظات مصر.

فمن طريق الراوى نفسه تم تشخيص الموال للجماهير، وتم به استكمال مشاهد غير موجودة، فأصبح الموال من جنس العمل، فهناك توظيف للموال؛ لأننا لم ننظر إليه بعين الخواجه، والراوى وضع فى بؤرة العرض هو وفرقة، والنيل وشرع مركب يتحرك مع الموال كان المحور الذى يدور عليه العرض، إذن فقد قامت مزاجية بين الموال وروية نجيب سرور دون تنافر.

وقد حذفت بعض المشاهد التى لا تنتمى للشعبيات المصرية، مثل: مشهد «الساحرات»، لأنه مشهد غريب يساعد على تغريب المسرح، وقد تم استبداله ببديل آخر. وفى النهاية أحب أن أوضح أن نص «نجيب سرور» نص صعب، لتعدد مشاهدته، وطول الرحلة فيه مكانياً وزمانياً، ولكن التزاوج بينها وبين الموال، وبساطة الديكور التى تتلاءم مع النص هما اللذان أظهرتا روح النص ورؤيته.

## • خالد الجويلى •

### (فرقة الورشة) عرض «غزير الليل»

لا يمكن حصر مسرحية «غزير الليل» فى موال «حسن ونعيمة»، إلا باعتباره أحد المصادر، أو المدارات التشابكية،



إخراجه من متاهة الصخب وغابة الضوضاء القاتلة لحواس؛ إنه نوع من إعادة الاعتبار لصدق المشاعر والحس لأكثر قرباً وإدراكاً لجمال البشر والأشياء.

## ● مهدى الحسينى ●

### ناقد مسرحى ومخرج عرض «مزين أجيب ناس»

نص «مزين أجيب ناس» لنجيب سرور تم تأليفه عام ١٩٧٤ تقريباً ، وظل فى أدراج المسرح القومى، لا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، إما للرفض الفنى أو الفكرى، وإما للخوف والتهييب من الفشل، إلى أن قام «عبد الرحمن الشافعى» بطرحه على كمشروع فنى فى أواخر ١٩٧٧ تقريباً لفرقة مسرح السامر، فرأيت النص مخلاً فى بعض أجزائه، ومباشراً فى أجزاء أخرى، ونصحتته بالعودة إلى مؤلفه والتأمل، ثم توفى نجيب سرور فجأة، فتضافر جهداً مع الفنانة الكبيرة فاطمة سرحان، والموسيقى الأصلية للراحل، صلاح محمود، والعناصر المبدعة فى فرقة الآلات الموسيقية الشعبية (فرقة النيل الآن) فى تقديم مرثية فنية مسرحية أسميناها «خاتمة نجيب سرور»، وقدمناها على مسرح السامر، وقد أعددت نص هذه الليلة حول موضوع «الموت» فى نصوص نجيب سرور، ولم أزد عليها من مصدر آخر، فعرضت الموت فى القرية، وفى المدينة .. الموت على نحو مطلق، وقد احتشد فى مقاعد المسرح ما يزيد عن ثمانمائة مثقف، فكان ذلك خير عزاء ووداع لنجيب سرور.

وبعد نجاح الأمسية تجددت رغبة «عبد الرحمن الشافعى» فى تقديم عرض «مزين أجيب ناس»، فبدأنا سوياً جلسات القراءة للنص مع حرص الفنانة الكبيرة «فاطمة سرحان» على متابعة الجلسات ، والإدلاء برأيها فى كل كبيرة وصغيرة، كمثقفة شعبية من الطراز الأول. وقد ساعدت هذه الفنانة الموسيقار الراحل «صلاح محمود» فى اختيار المقامات والنغمات الشعبية المناسبة لموسيقى مسرحية «مزين أجيب ناس» ، وكذلك فنان الديكور «حسين المغربى»، الذى رأى أنه من الظلم الفادح لهذا المسرح الشعبى أن يزدهم بالديكورات والمنشآت، بل عليه الالتزام ببساطة الديكور ، ولذلك لم يكن الديكور إلا ساحة على شاطئ النيل، هى مصر، ومجموعة من الحبال ذات استخدامات متنوعة الدلالة والوظيفة والشكل، وفى الخلف شراع مركب نيلى أبيض. وقام بأداء الموال، الذى كان قد صاغه منذ أكثر من خمسين عاماً الشاعر الشعبى الحاج «مصطفى مرسى» والفنان

«زاهر يونس»، ذو الصوت الدافئ الجميل، الذى مات بالسرطان، ولم تعالجه الدولة. ولعبت الفنانة «زيزى المقدم» دور نعيمة بملامحها الحادة، وأدائها العميق الواعى، ويحزننا الكامن فى حناياها دون انكسار، بل شحنته بكل طاقات التحدى والقوة التى ألهمتني بها المعالجة الجديدة التى قمت بإخراجها فى سوهاج.

كان نص «نجيب سرور» مثيراً للدهشة إلى حد الصدمة فى صياغته، فهو ملحمى من زاوية البناء؛ حيث لا يوجد مشهد رئيسى، وحيث لا يوجد بطل رئيسى. شخصية حسن غائبة عن الحضور على المنصة ، فهو بطل غائب، حضوره يقوى فى غيبته، أما نعيمة فلا تكاد تنطق طوال المسرحية إلا بتساؤلات حائرة، قليلة ومتناثرة، رغم وجودها الدائم على المنصة دون فعل مسرحى واحد تفعله إلا المناداة باسم «حسن»، والتساؤل عن مصير جثته، وتتعاقب اللوحات وتتراكم، بينما تبحث نعيمة عن جثة حسن وهى حاملة لرأسه فى لفافة إلى أن تعود إلى الكفر، وتزرع بذرة من جديد. وهكذا مزج «نجيب سرور» رحلة نعيمة برحلة إيزيس فى شخصية واحدة، وجعل الطرف الآخر هم الناس (الرعاة المطاريد، الفلاحين، البحارة .. إلخ).

هذه هى الصبغة الفنية التى سقناها. وفى ظنى أن هناك مشهدين زائدين هما: الأول به خلط للزمن، ففى معركة العلمين لم يكن الجيش المصرى مساهماً، بل كان فى الخطوط الخلفية، فإذا افترضنا أن المسرحية عبارة عن قهر، فهذه تعريجة عن النهر، والمشهد الثانى مشهد الساحرات، فهو خارج عن السياق، وخارج عملية بحث نعيمة. وقد نصحت الشافعى باستبعادهما، وكذلك استبعدتهما عند إخراجه للمسرحية فى سوهاج، وكذلك لاحظت أن أفكار نجيب سرور، التى تخصه وحده، تطل برأسها على النص، فاقتريحت على الشافعى حذفها، وكذلك حذفها فى عرضى.

وهكذا خرج عرض مسرحية السامر أقرب إلى روح الشعبية المصرية الصحيحة، القديمة والمعاصرة، التى شكلت فكر نجيب، وأن القضية الأساسية، كما ذكرت فى كلمتى المنشورة بنشرة منف العدد الثالث التى صاحبت العرض، هى رأس حسن، فهدف خصوم مصر دائماً هو عقل مصر.

ثم جاءت تجربة مراد منير فى المسرح المتجول عام ١٩٨٣ تقريباً، مسندة البطولة، لحسنة توفيق، والمطرب على الحجار، فادهشنى الأمر؛ إذ إنهم جميعاً ينتمون لأبناء الطبقة الوسطى، فكيف يقدمون على تقديم مسرحية فلاحية، لقد



لاحظت منذ البداية عدم ملائمة مسرح السلام لتقديم العرض، لأنه مسرح «العلبة الإيطالية»، وهي لا تناسب هذا النوع من المسرحيات الفولكلورية المفعمة بالمشاعر المصرية، والأحزان والأحلام، والمعارك الاجتماعية والتاريخية. فقد قدم المخرج «حسن» يرتدى «بذلة» ويضع عباءة، ويحمل عوداً!! ونعيمة تكبره على الأقل بثلاثين عاماً، رقيقة رقة سيدات الصالون، أما الموسيقى فجاءت أوركسترالية شائنة، والديكورات مختلفة، والملابس بلا طراز، ولن أزيد.

أما عن تجربة «غزير الليل» لحسن الجريتلى، فقد تعامل مع الموال ك «أنتيكه» ليتسلى بها سوقة الأجانب وليس علماءهم، أو المثقفون منهم وكأن فنوننا الشعبية غريبة، وأن فنانينا لون آخر يستحق الفرجة، فهو غريب عن هذا التراث ولا يظهر أبعاده الاجتماعية / النفسية / الأنثروبولوجية، فما شاهدناه فى غزير الليل هو مشاهدة للتراث من زاوية مضادة، ومفتعلة، ومعاكسة، ومغلوطه؛ بل معادية.

أما عن تجربة إخراجى للنص فى سوهاج فلها قصة؛ إذ نبتت فى ذهنى فكرة إخراج هذه المسرحية لكى أحقق ما لم تتح الظروف «لعبد الرحمن الشافعى» أن يحققه؛ بخاصة بعد أن استفزتنى تجربة مراد منير، ووقع اختيارى على سوهاج لأنها الصعيد فى نظرى، وليست أسوان من حيث البكارة والبداءة. وقد أعجبتنى فرقة سوهاج حين شاهدتها فى عرضين سابقين بمسرح السامر، وذهبت إلى سوهاج؛ حيث توجد كل العقبات التى تتسم بها إدارات الثقافة الجماهيرية، وكان على أن أناضل لأمهد الأرض لإخراج هذه المسرحية، خاصة أننى لم أعثر على فتاة واحدة تقوم بدور «نعيمة» إلى جانب فتيات أخريات. فنعيمة كانت فى خيالى فتاة فلاحه شديدة المراس، عبدة من عبيد الحقول، تستطيع قطع المسافة بين القرى والوديان، فى ظهيرة النهار وزمهرير الليل، لا تعرف الوجل، ولا الخوف، نحيفة قوية، حادة النظرات وحاسمة. فبحثت عن فتيات الغجر «ال حلب»، وعثرت على راقصة من مدينة البلينا من أم غجرية، فاكترسبت روحها، وأب فلاح صعيدى، فاكترسبت حدته وقوامه، فأعطيتها مونولوج «يعنى مش حتغنى تانى يا حسن»، فقالت كاهتزات وتر ربابة جريح، وأثبات الأرجول هزتنى وهزت كل أعضاء الفرقة؛ لكن الفتاة تراجعت بسبب بُعد المسافة وصعوبة المواصلات ٦٠ ك من البلينا إلى سوهاج، ولم يكن لها ميزانية، ثم تعاونت معى طالبة متفوقة بكلية الآداب «سعاد جرجس»؛ لكنها لم تحقق صورة الدور فى خيالى.

وقد وقف إلى جانبنى مجموعة كبيرة ومخلصة المثل الصعيدى الراحل «إبراهيم حافظ» والسوهاجى «أحمد عبد الله» والموسيقيار «نصر الصريف» والمهندس «محمد سعد الله» الذى أشرف على كثير من مشاكل النص، والمشاكل الإنسانية وكذلك بعض الفنانين: أحمد هلال، وبشاره أبو العرب والصديقان أحمد سعد الدين وأبو رحاب الشاعر، وعلم السمان، بجانب حماس نخبة من الشباب أصروا على إتمام العرض بنجاح، وكانت أحد عوامل النجاح موافقة المحافظ على منحنا مبلغ ٥٠٠٠ جنيه، فأصبحت الميزانية ١٢٠٠٠ جنيه. تحركت لإنشاء ٤٠ مستوى خشبى بمقاسات مختلفة، وسد حفرة المسرح لمنع سقوط الممثلين فيها وإنشاء حفرة للأوركسترا، وتحويل أسفل المسرح إلى قاعة للتدريبات، ورفع أى عوائق تحول بين الصالة وبين النص، ودعم أجهزة الإضاءة وإنشاء الحوامل .. أعمدة الكشافات .. أجهزة الصوت .. تجهيز الملابس والإكسسوارات، فكانت هذه الأشياء زاداً للمخرجين من بعدى.

وقد وضعت فى اعتبارى أن أرد المسرحية فى عناصرها التعبيرية إلى جذورها الفلاحية الصعيدية الصرفة فعملت على إرساخ ثلاث عناصر فى نفوس الممثلين: الأول اللهجة إذ فوجئت بأن لغات الممثلين أصبحت لغة ممسوخة تأثراً بالتلفزيون، فأعدت تدريبات الممثلين ليعودوا إلى جذورهم الصعيدية الصرفة، ثم العنصر الآخر وهو التأكيد على إفهام الفرقة أن الغرض من المسرحية هو التأكيد على تيار الوعى القومى عبر المسرحية منذ اللحظة الأولى، فنحن جميعاً نبحث عن رأس حسن التى هى الفكر المصرى؛ القومية المصرية، ثم العنصر الثالث، وهو تصحيح موقف نعيمة، فهى ليست سائلاً حائراً كما يظهر من ظاهر النص، بل صانعة الحدث والحالة. وقد ساعدت الفنانة الفطرية الفقيدة «ناهد عبد الله» وهى من أسرة مادحى الرسول ما بين «أولاد محروس» شرق سوهاج وقلوب جنوب الدلتا، فنجحت فى أن أفجر فيها الغضب الطبقي والثورى، فهى لا تسأل فى أدائها؛ بل تفجر السؤال، وهى لا تستغيث؛ بل تدين، وهى لا تصرخ؛ بل تغضب، وهى لا تطلب؛ بل تحاسب. ولقد حملتها نصوحاً شعبية من مراثى إيزيس، فعند التحدث عن جرحها تقول «جرحى القديم نر» فأعطت لجرحها مذاقاً أبوياً وعريقاً، فنعيمة تنطق عن طريق النصوص الشعبية بما خلف السطور.. تفسير فلاحى قومى مصرى رأيته أنا، وقد وهبتها حركة دائبة حرون مباغته، فهى لا تهدأ، بل تفاجئ كل من تقابله بالسؤال عن جثة حسن، تبغى فى رحلتها المعرفة. فهى



فى البداية كانت فتاة مفجوعة أولية المشاعر ، وانتهت فى آخر الرحلة إلى فتاة ناضجة تعرف كل شىء، لقد كانت محور الحركة المسرحية - ملحماً ودرامياً - عبر لقاءاتها المختلفة مع الناس بكافة الأشكال على خشبة المسرح أو خلفه على السلويت.

وسأذكر على هذا وجود ممثلين موهوبين وعقلاء ، مثل : إبراهيم حنا الذى لعب (المطروود) وفوزى نصيف (الراعى) وسعيد توفيق (الفلاح) وأحمد هلال (الحمال) وغيرهم. وقد قام بعض منهم بأدوار عديدة دون الخلط بينها.

أما عن كيفية تعاملنى مع النص، فقد طبعته بلهجة أهل سيناء، وبدأ العرض كما لو أن فرقة حسن تقيم ذكراه السنوية، وأن ريس الألتية يغنى موال حسن، وهم يترحمون على "بجمل" لاحتفظ بها من النص الأصلي مثل (ولا ألفين خشمارة يا حسن) .. إلخ. وفى هذا العزاء تبدأ المقدمة الموسيقية التى لعب فيها «المرزاب» دوراً هاماً، وينتهى العزاء ليتمثل اليأس والخفر، فينفضون لنرى قصة حسن من وجهة نظر جوقته وأصحابه ومن تقديمهم، وبذلك وضعت المبرر لخصيص الآلات الشعبية على المسرح، وكذلك الرواد الشعبيين الذين أبطلوا بغنائهم أغلب مشاهد المسرحية، وبرروا الاستعارات الفولكلورية العديدة التى دخلت نسيج النص والعرض معاً.

حذفت مشهدى العلمين، والساحرات لأنهما خارج مسار النهر الذى هو بنية المسرحية، ولأنهما لا يساعدان فى إبراز فكرتى الأساسية (البحث عن رأس حسن). وأعدت ترتيب بعض المشاهد لضبط السياق، وضمان التدفق والتوالى والتتالى والتسلسل، فنحن نبدأ من نقطة البحث عن الجثة، فنصل فى النهاية إلى العثور على الحقيقة الوحيدة، وهى إعادة استنبات الفكر المصرى بدفن رأس حسن كبذرة خفية فى أرض مصر الخفية.

وفى مشهد العزاء جعلت رئيس الجوقة يلقي المقطع الأول من الموال برواية «مصطفى مرسى» ، للربط والتذكير بين موضوعة نجيب والموال. عند ذلك، فنحن نمضى فى رحلة البحث مع نعيمة - وهى مندوبة عن الصالة - لتتلقى الدرس الكبير الذى أنصحه. وقد استعرت لحنين من سيد درويش الأول «يا بوياء ولد عمى» كتعبير عن وصول نعيمة إلى ملاحى البحر عوضاً عن الأغنية الأصلية التى وضعها نجيب، والثانى فى أغنية الختام، وهو لحن «قومى يا مصر» ! حيث إن دفن البذرة (رأس حسن) لابد أن يعقبه عيد للقيامه

ينفض فيه الشعب، وتنفض فيه كل قوى الأمة وعناصرها، لتحمل مسئوليات العصر ومواجهة الخصوم من الهكسوس القدامى والهكسوس الجدد، وقد تمت بعض الاختصارات فى مونولوجات (الفلاح، والراعى، والمطروود) بفرض التكثيف من ناحية، ولتضع تلعب نعيمة بلا حراك لمدة طويلة على خشبة المسرح؛ بل جعلتها تكرر بعض جمل الطرف الآخر، أو تكرر بعض جملها بأساليب مختلفة حتى تؤكد حضورها، وأؤكد فكرتى عن الشخصية.

أما المنظر المسرحى ، فأنا ضد التكتيل للمعدات والديكورات والأشياء فوق المنصة، ولذا حافظت قدر الإمكان على بدائيتها كساحة خالية، فقد وضعت ستارة بيضاء خلف المسرح، ونصبت خلف الستارة مستوى طولى بعرض المنصة (متر × متر) يصعد إليه الممثلون والمجاميع بسلمين خشبيين، يميناً ويساراً، من خمس درجات، وخلف ذلك وضعت إضاءة لتصنع لنا خيالاً لظلال كل من يقف ، أو يمر على المنصة الطويلة الضيقة فكتبت سيناريو لكل ما يدور عبر مراحل ولوحات ومواقف المسرحية من ظلال ترسمها الأجساد والإضاءة على هذه الشاشة، على أن تكون العلاقة التعبيرية عضوية ، وليست كمجرد خلفية، بل كموضوعة أحياناً فى ذاتها ، ويكون ما على المنصة هو الخلفية، وأمام هذه الستارة وضعت شريطاً خشبياً عرضه متر وارتفاعه ٨٠ سم، ووضعت له إضاءة تحتية، لكى يعطينا أحياناً نصف خيال / نصف تجسيد، فتكون النتيجة كالحفر الفرعوني البارز أو المجوف، فليتحيل القارئ، من وضع : السلويت فى الخلف ونصف السلويت أمام الستارة كيفية ما يدور على المنصة مع الإضاءة التعبيرية المناسبة لتشكل لوحة واحدة من ثلاثة أبعاد أو مستويات ، بالإضافة إلى ألوان الإضاءة، وألوان الملابس، وأجساد الممثلين وحركتهم، ثم الموسيقى ، ثم الغناء، ثم الحوار، ليتخيل القارئ مثل هذا المنظر.

وعند المنتصف بالضبط، فى الشريط الخلفى المائل أمام الستارة البيضاء، يتفرع شريطان من الخشب، عرضهما متر وارتفاعهما ٨٠ سم، أماماً وفى اتجاه الجمهور، فيعلقان الحافة المسرحية عند حافتهما مع فتحة «البروسينيوم» ، ومن هذين الضلعين، اللذين يأخذان رقم ٨، يتدرج فى موازاتهما ولصقهما تماماً مستويات ٦٠ × ٤٠ × ٢٠ يميناً ويساراً ليحدد لنا هذا البناء مستوى المنصة الذى يأخذ شكل المثلث، وقاعدته حافة خشبة المسرح أمام الجمهور، وهذه مساحة أخرى للعب، ومن هذا الشكل الذى يمثل شكل مقطع رأسى من الهرم، نائماً على ناصية منه، استلعت أن أكيف تنقلاتى

فى الزمان والمكان والحدث، وفقاً لتلاحق لا يهدأ بين اللوحات المتصلة فى حميمية، اندفاعاً إلى النهاية المحتومة. فمثلاً حين تقابل نعيمة المطرود فى الجبل، فإنها تقابله أعلى يسار هذا المثلث المجسد، وحين يخاطب الفلاح النهر وجثته منفوخة زرقاء، فإنه ينظر عند ملتقى رأس المثلث مع الشريط الخشبي إلى أسفل على الستارة المضيئة باللون الأزرق الفيروزي، ويردد جملة، فيتخيل الجميع معه مرور جثة مقطوعة الرأس على النحو الموصوف، وحين تذهب نعيمة لتقابل عمال المصنع لتسألهم عن جثة حسن، فإننى أصنع من أجسام الرجال حركة (بريمة) تحت إضاءة يختلط فيها الأزرق بالأحمر، فجعلت المكان عنبراً صناعياً معيماً بالدخان، وحين قال الرحالة لنعيمة: «أرجعى للكفر تانى لسه قدامك هوايل» فإنها تعود فى رحلة تشقها عبر تاريخ النضال المصري، فعندما يغنى الفلاحون المطرودون من قراهم وأراضيتهم (بلدى يا بلدى وأنا نفسى أروح بلدى) يتطور الغناء من حين لآخر ليصور نضال بطل مثل ياسين أو أدهم الشرقاوى أو غيرهما من أبطال الملاحم.

هنا يكون التجسيد على كل مستويات المنصة أماماً ووسطاً وخلفاً، أعلى وأسفل، أمام الستارة وخلفها، وذلك فى حركة دائبة ممتزجة حتى قال أحد المشاهدين فى سوهاج «يا بوى أول مرة أشوف سينما ومسرح مع بعض».

أما عن نص شوقي عبد الحكيم «حسن ونعيمة» فالكاتب بالرغم من ثقافته الفولكلورية والمسرحية إلا أنه وقع تحت تأثير التفسير الفرويدي كتفسير أوجد للدوافع الإنسانية، والعبث كمشكل مسرحي، لذا نجد المسرحية موضوعاً وبناءً واهية.

أما فى عرض «ليلي أبو سيف» لنص «حسن ونعيمة» لشوقي عبد الحكيم؛ فكان عرضاً مليئاً بالمؤثرات الميلودرامية، مرتكزاً على نفس المفاهيم الفرويدية، عنيفاً بعض الشيء، خصوصاً فى تمثيل أحمد أباطة فى دور «العم»؛ لكنه كان يتسم بسمة انغزالية فى معاملة للتراث.

## ● حازم شحاته ●

### ناقد مسرحي

لابد أن نتفق فى البداية على أن أى عمل فنى مأخوذ مثلاً عن حكاية شعبية أو موال .. إلخ، هو عمل فنى جديد، وهو قراءة للعمل القديم، بمعنى أنه ليس من المفروض أن يروى

الكاتب قصة العمل القديم بكافة التفاصيل، وينفس الرؤية، ومن هنا تنتج المعالجات المتعددة، بل إننا إذا نظرنا إلى موال حسن ونعيمة، موضوع السؤال، برواياته المتعددة، نجد قراءات لهذه الحادثة وليس تسجيلاً لها، فبعض الروايات يهتم بالحبكة، وبعضها يهتم بمغزى الحادثة، فرواية «مصطفى مرسى» مثلاً تحتفل بقيمة الفن، فحسن كان مغنياً شريفاً، ويحتفل بالحب الشريف النظيف، ويدافع عنه ويدين أهل نعيمة، وقد التقط الشاعر الكبير «فؤاد حداد» هذه القراءة، وكتب قصيدة يحببها على موقفه هذا قائلاً:

بحسك البلدى المندى الأصيل

خليت حسن المغنى مغنى فن وإيالى.

إن الكاتب لا يهتم بالتفاصيل، أو بمدى صدقها، فعلى الكاتب دائماً أن يتجاوز مهمة «محقق الشرطة».

أما عن مسرحية «حسن ونعيمة» لشوقي عبد الحكيم، فقد قرأ الكاتب فى الموال سكوت نعيمة عن الحق وأدائها، فقد رأت حسن وهو يذبح أمامها، فأدان فيها الجبن والخوف من التقاليد، وقد استند على واقعة وردت فى الموال، وهى رؤيتها لرأسه تتدحرج على السلم، وإن كان الوضع الذى صورته الكاتب داخل المسرحية يجعل الذبح فى وسط الدار، بينما نعيمة تقف على السلم، وهو وضع لا يسمح بتحقيق الوصف الذى ورد فى الموال؛ ولكننا لا نبحث عن المطابقة أو المخالفة؛ وإنما نبحث عن توظيف الواقعة داخل النص المسرحي، والدور الذى تلعبه فى إنتاج وجهة نظر المؤلف.

وقد استفاد شوقي عبد الحكيم من الموال بطريقة أخرى، فقد أقام المسرحية على صورة «الكونشرتو»، وأقصد به صراع الفرد مع المجتمع، فالمسرحية تدور أحداثها بعد «القتل» بمدة طويلة، وتجبر نعيمة أبويها على تمثيل حادثة «قتل حسن» لمحاكمتهم، وتصر على ذلك إصراراً غريباً يتكشف لنا فى صورة ثورة لفرد ضد جماعة، فقد حشد «شوقي عبد الحكيم» المجتمع فى صورة كورس له ثلاثة أشكال: الأول كورس لا تدرى نوعه، والثانى البنات الثلاث، والثالث عجائز ثلاث، بالإضافة إلى سائلة، استلهمها من حادث تنكر ضابط مباحث ورد ذكره فى الموال، ولكننا نشعر أن السائلة تخفى شيئاً ما، فهى تمثل دور الاستسلام والسلام؛ رغم أنها قريبة حسن، وكأن شوقي عبد الحكيم حشد كل الأصوات الداعية للاستسلام، وبالرغم من ذلك تقرر نعيمة الخروج من جلدتها، فتتبعها البنات الثلاث، فتذعر العجائز.



لقد رسم شوقي صورة البطل الفرد كما حلم به جيل الستينيات، البطل الثائر الذي تتبعه الجماهير، القادر على التخلص من ماضيه، الملتزم بالحقيقة والصدق، مما يجعلنا نتلمس آثار الشخصية الوجودية في شخصية نعيمة.

أما عن لغة المسرحية ، فقد جاءت العبارات مستقاة من اللغة الشعبية، ولكنها كانت بمثابة حلية أو إثبات الوجود لا أكثر، فالنص يغلب عليه الطابع الفلسفي، فقد كان مشغولاً بتطهير نعيمة من الإثم قبل خروجها، إذ إنها لا تستطيع القيام بفعلها الثوري وهي أئمة، وهي فكرة غير مصرية، بل نشم فيها رائحة الفلسفة المسيحية الغربية، وبالرغم من استخدامه للغة العامية إلا أننا نحس فيها استخدام لغة مثقفي الستينيات وقضاياهم، فكأنه يبحث لأفكاره عن ثوب شعبي.

أما عن نص «منين أجيب ناس» لنجيب سرور فقد التقط عن الموال احتفاظ نعيمة برأس حسن، وجعلها تبحث عن الجثة لتعيد الرأس إليها، فيدفن كاملاً طبقاً للمعتقد الشعبي، والمسرحية في بنائها تأخذ شكل الشجرة وفروعها، مما سمح له بأن يجعل من القضية الخاصة بنعيمة قضية عامة، وأن يجعل من حسن حالة مشابهة لحالات أخرى كثيرة عبر التاريخ المصري. إذن فهو لم يأخذ من الموال في الحقيقة إلا حادثة قطع الرأس، ومن الطريف أن هذه الحادثة لم تحدث حقيقة كما أخبرني الباحث الصديق «عبد العزيز رفعت» الذي اهتم بحكايات هذه المنطقة في رسالته للماجستير، وأن حادثة قطع الرأس أضافها أحد الرواة للموال، لتكتمل حبكة الإيقاع بالجناة ، إذ إنها دليل نعيمة على القتل؛ ولكن هل نستطيع محاكمة «نجيب سرور»؟ هل الحادثة حقيقية أم لا؟ فالعمل الفني هو قراءة المبدع للواقع.

ولأن نجيب سرور يرى أن اليهود هم أعداء الشعب المصري على مر العصور، فقد استغل حادثة البحث عن الجثة ليستعرض حوادث القتل المشابهة لكل الفنانين والثوار على طول التاريخ، وهذه الرؤية عنده هي الرؤية الإطار للصراع بين عامة الشعب والفلاحين من ناحية، والعمد صنيعة الإنجليز واليهود من ناحية أخرى كما في النص:

الراعى: طيب هاتى لى عمدة واحد

عمدة واحد يا نعيمة وشه أسمر

ولأ شعره لونه أسود

ولأ عينه عسليه

إلا لازم عينه زرقا

.....

.....

يعنى من جنس القرود

والإشارة واضحة إلى اليهود ومسخهم إلى قرود كما جاء في القرآن الكريم.

نعيمة: همه مين

الراعى: لليهود.

وطبقاً لهذه الرؤية كان لابد من مشهد الساحرات اللواتي يعطون نعيمة عن رحلتها المقدسة الأسطورية المشابهة لرحلة إيزيس. فإذا كان المصري يعيد استنساخ رموزه وأفعاله التي تحافظ على بقاء الحق والخير والجمال والعدل، فإن العدو يستنسخ نفسه أيضاً في صورة: العمدة، الدولة، المستعمر الأجنبي.

أما عن لغة مسرحية «منين أجيب ناس» فهي الأقرب إلى لغة الموال ، ليس فقط لأنها شعر، وإنما لأنها وأيضاً الموال قد أخذاً من نبع واحد هو لغة الجماعة الشعبية ، كما تتجلى في حكاياتها وأمثالها وأغانيتها غير أن هناك فرقاً واضحاً هو قدرة الموال على فتح الدلالات دائماً، وتعدد المعنى. وهو الأمر الذي تلمسه بصورة عملية في المعالجات المختلفة له، وهكذا نلاحظ أن لغة نص نجيب سرور، إنما هي ثوب من نسيج الفكرة.

أما عن العروض المسرحية التي تناولت عرض «منين أجيب ناس» فهي ثلاثة عروض لثلاثة مخرجين: مراد منير، مهدي الحسيني، حسن الجريتلي، أما عن عرض مراد منير، فقد كان أميناً مع رؤية نص نجيب سرور من حيث الثنائيات المتعارضة به، وتصوير عداوى اليهود للشعب المصري، وذلك بتشكيل نجمة داوود في مشهد الساحرات الثلاث، وقد جعل الممثل في حكاية الكهل عن الذئب يتكلم بلهجة يهودية معروفة، إلا أن العرض في رأبي افتقد الوحدة بسبب تلك الأمانة المطلقة !! فالنص نفسه به ارتباك، وبه رؤيتان حاول المؤلف أن يضمهما في خيط واحد: رؤية الصراع الألى بين المصريين واليهود ثم الرؤية الطبقيّة بين الفلاحين والعمد، فوقع في المبالغة الشديدة كما فقد كثيراً من تماسكه.

أما عن شخصية نعيمة، فهي تبدو هنا في «العرض» فتاة ساذجة مذهولة تفهم ببطء، وكأنها مجرد حيلة درامية للكشف عن خطاب المؤلف ورؤيته، بينما تملك نعيمة في النص قدراً

من التفاعل والفهم لأحاسيس ومشاعر ورؤى الشعب المصرى، رغم أنها افتقدت الوعى اللازم لموقعها الطبقي والتاريخى داخل المسرحية.

أما عن عرض «مهدى الحسينى» فأنا لم أر العرض، بل استعصت عن رؤيته بسماع شريط تسجيل كامل له، يمكن منه خلق تصور تقريبى لشكل الخشبة، خاصة أن الشريط يحافظ على رؤية و رؤية المخرج للنص المكتوب، وعلى أداء الممثلين.

وأهم ما لاحظته هو إلغاء خط العداء التاريخى بين اليهود والمصريين، وتركيزه على الخط الطبقي، فكان لابد من حذف مشهد الساحرات، والتركيز على فئات الشعب المختلفة، كما لاحظت اعتماده الأساسى على قيمات شعبية فى الموسيقى والغناء، نجح فى جعلها من نسيج الموضوع وعضوية فى تركيبه، بعضها من إضافته، وبعضها من داخل النص، كما لاحظت رؤيته الجديدة لشخصية نعيمة، فنعيمة فى هذا العرض لديها انفعال محمل بالوعى، وكأنها فى رحلتها تستنهض هذه الجموع التى تقابلها وتكتشف معهم أن الهم واحد.

أما عرض «غزير الليل» لحسن الجريتلى، فعندما سألت عن صدق أو كذب الكاتب أو الموال بالاستناد إلى حادثة الحقيقية، فقد كنت فى الحقيقة أزد ضمناً على رؤية عرض «غزير الليل» الذى قدم معالجة للحادثة وليس للموال، فحقق فى صحتها، وانتهى إلى أنها غير حقيقية ولم تحدث، فبنى عرضه على هذا الأمر. وهى رؤية غريبة جداً عن الفن، ليس فقط لأنها مضادة لإبداع شعب، ولكن لأنه أتى بالموال ليغتاله عمداً على الخشبة، ومع سبق الإصرار. وقرأ فيه أن التقاليد الشعبية هى سبب تخلفنا. وقد نوافقه جزئياً فى هذا طالما أننا لم نقوم بدراسة القيم التى تضمنتها الحكايات والمواويل والأمثال الشعبية دراسة حقيقية، ولكننا لا نوافقه على أن الموال الشعبى، وهو أحد الأشكال الإبداعية، هو سبب تخلفنا، وعلى أساس الحادثة يقيس التحضر والتخلف، ويجب على ذلك بأن يسوق مثلاً بسيدة أرمينية قتل زوجها فى حادثة مشابهة؛ ولكننا لم تقم الدنيا ولم تقعدنا، كما فعل الموال، بل عاشت الحياة بشكل عملى.

وقد قمت بدراسة تفصيلية لهذا العرض فى مجلة (المسرح، العدد مايو ١٩٩٤)، ولا أريد أن أكرر ما قلته مرة أخرى.

## مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم  
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية، والصور  
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات  
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية.



# الشاطر حسن

## النموذج (١)

الراوي : خيرية أحمد عبد الله  
جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت

- حَبَّأكَ اللَّهُ.

- نَجَّأكَ اللَّهُ.

كَانَ فِيهِ مَلِكٌ.. مَأمَلِكُ إِلَّا اللَّهُ.. وَالْمَلِكُ بِهِ مَتَجَوِّزٌ بِنْتُ عَمَّةٍ<sup>(١)</sup>، وَغَالِيَةٌ عَلَيْهِ قَوِيٌّ.. بَسَ مِشْ أَمَا تَخْلُفُ<sup>(٢)</sup>..  
أَدِيلُهَا عَشْرَ سِنِينَ مِشْ أَمَا تَخْلُفُ.. تَبْجِي يَا نَضْرِي لِلْمَلِكِ الَّتِي هُوَ ابْنُ عَمَّهَا بِهِ<sup>(٣)</sup>، وَتَقُولُ لَهُ: يَا مَلِكُ  
إَتَجَوِّزُ. يَقُولُ لَهَا: لَعِ<sup>(٤)</sup>.. أَنَا بَرَضُهُ أَتَجَوِّزُ عَلَيْكِ<sup>(٥)</sup>.. أَجِبْلِكِ ضُرَّهُ<sup>(٦)</sup>. تَقُولُ لَهُ: مَا لَكَشْ دَعْوَةُ انْتَهَ<sup>(٧)</sup>.. أَنَا  
رَاضِيَةٌ.. أَنْتَهُ بَرَضُهُ عَايِرُكَ عَيْلٌ يَفْرِحُ قَلْبُكَ، وَيَمْلَى عَلَيْكَ الْبَيْتُ.. وَيَعُدُّ الْعُمُرَ الطَّوِيلَ لَكَ، وَلِلْسَامِعِينَ،  
يَمْسِكُ الْمَلِكُ بِذَلِكَ، وَيَدِي مَمْلَكَةٌ يَا مَلِكُ وَأَطْيَانٌ وَقُلُوسٌ، وَقِيَامَةٌ قَائِمَةٌ. يَقُولُ لَهَا: أَصَلُ<sup>(٨)</sup>.. مَا أَجِبْلِكِشْ  
ضُرَّهُ أَصَلُ. تَبْكِي يَا عَيْنِي وَتُدْخُلُ أَوْضِيَّتَهَا<sup>(٩)</sup>. فَجَتْ فِي يَوْمٍ بَعْدَ نَحْصِ اللَّيْلِ كَهْ.. فِي دُعَيْشَةِ الْفَجْرِ<sup>(١٠)</sup>،  
وَقَامَتْ طَلَعَتْ فَوْقَ سَطْحِ الْقَصْرِ، وَقَلَعَتْ مَلَطَ زَلَطَ زَيْ أُمَّهَا مَا وَلَدَتْهَا<sup>(١١)</sup>.. وَرَفَعَتْ وَشَهَا بَقَّةً لِلِي  
هُوَقِي<sup>(١٢)</sup>.. لِلِي أَمَا يَدِي النَّاسُ كُلُّهَا.. وَقَالَتْ: رَفَعْتُ وَشَى الْقَبِيحَ لَوْشَكَ الْمَلِيحِ، تُرْزُقْنِي يَارَبِّ بَعِيلٍ وَأَسْمِيَةَ  
الشَّاطِرِ حَسَنُ.

سَمِعَ مِنْهَا رَبَّنَا.. بَابُ السَّمَا كَانَ مَفْتُوحٌ فِي السَّاعَةِ دِي، فَسَمِعَ مِنْهَا وَحِيلَتْ.. حِيلَتْ جَابِتٌ وَيدٌ، وَلَا كُلُّ  
مِنْ جَابِتٌ وَيدٌ<sup>(١٣)</sup>.. ابْنُ مَلُوكِ زَيْ الَّتِي أَمَاتِشَوْفَهُمْ فِي التَّلْفِيزِيُونِ دُولُ<sup>(١٤)</sup>.. وَعَلَى وَشَهُ يَا فَتَاحُ يَا عَلِيمُ<sup>(١٥)</sup>.  
فَرِحَ الْمَلِكُ، وَنَوَّرَ الْمَدِينَةَ كُلُّهَا، وَالْمَدِينَةَ كُلُّهَا فَرِحَتْ.. وَجَتْ فِي السَّبُّوعِ وَسَمِعَتْ الشَّاطِرَ حَسَنَ مِنْ هِنَا، وَعَيْتُ  
مِنْ هِنَا<sup>(١٦)</sup>.. وَ.. مَاتَتْ.. مَا أَتَهَنَّتْشْ يَا نَضْرِي، بِأَبْنَاهَا. وَالْمَدِينَةُ كُلُّهَا زَيْ مَا فَرِحَتْهَا زَعَلَتْ عَلَيْهَا<sup>(١٧)</sup>..

طَفَّتِ النَّوْرُ إِرْبَعِينَ يَوْمًا، لَا فَرْحَ وَلَا زَعَارِيثَ وَلَا حَاجَةَ خَالِصٍ مِنْ دَا كُلُّهُ.. وَالْمَلِكُ قَعْدَ بَابِنَهُ.. لَا أَمَّا يُرْوَحُ وَلَا أَمَّا يَبْجِي.. يَنَامُ يَنَامُ بِهِ، وَيَقُومُ يَقُومُ بِهِ.. ابْنُ الْغَالِيَةِ بَقَّةٌ، وَالْوَحْدَانِي.. شَهْرَ اثْنَيْنِ وَالْوَزِيرُ دَخَلَ لَهُ.. قَالَ لَهُ: يَا مَلِكُ أَنْتَ هَتَفَضِّلُ قَاعِدُ كِهْ (١٨) وَحَالُ النَّاسِ وَاقِفٌ.. دَا بَتَاغَ رَبَّنَا وَمَلْنَاشَ فِيهِ حَيْلُهُ.. وَيَعْدِينِ دَا كَاسَ وَدَايِرِ مِشَ هِيَخَلِّي حَدَّ، قَوْمَ نِروُحِ الدِّيَوَانِ نِشُوفَ مَصَالِحِ النَّاسِ.. لَا فَرْحَ دَايِمٍ وَلَا حُزْنَ دَايِمٍ.

يَبُهُ قَامَ مَعَاهُ رَاحَ الدِّيَوَانِ، وَكُلَّ يَوْمٍ يَرْجِعُ مِنَ الدِّيَوَانِ مَلْهُوفٌ عَلَى ابْنَتِهِ.. حَسَنَ فَاهُ؟ (١٩) . عَامِلُ آه؟ (٢٠) .. شَرِيبُ؟ .. مَا شَرِيبُش، عَ الْحَالُ دِهَ لَحَدِّ مَا حَسَنَ إِنْشُورَ (٢١)، وَبَقَى حِلُوكِ زِي أَحْمَدُ ابْنُكَ.. رَبَّنَا يَخَلِّيهِلَكَ.. وَرَاحَ عَطَاهُ لِلْمَعْلَمِ بَتَاعُهُ، يِعْلَمُهُ يَفْرَأُ، وَيَكْتُبُ، وَيَرْكَبُ خَيْلَ، وَالْكَلَامُ دِهَ.. فَفِيهِ مَهْرَةٌ سَمَرَةٌ عِنْدَ الْمَلِكِ.. مَحَبَّةٌ وَمَحَبَّةٌ (٢٢)، وَأَمَّا تَضَوِّيَ ضَى.. فَالْوَيْدُ حَبِهَا.. قَالَ: أَنَا هَاخُدُ الْمَهْرَةَ دِي.. الْمَهْرَةَ دِي بَتَاعَتِي مَا حَدَشْ يَرْكَبُهَا غَيْرِي.. قَالَ لَهُ أَبُوهُ: أَيُّوَهْ يَا حَبِيبِي بَتَاعَتِكَ.. كُلُّ حَاجَةٍ هِنَا بَتَاعَتِكَ.. يَحُوشَهَا عَنْهُ كَيْفَ؟ دَا ابْنَتُهُ، وَمَعْنَدُوشَ إِلَّا هُوَّةٌ.. يَحُوشَهَا كَيْفَ؟ (٢٣).

يَبُهُ الْوَيْدُ يَخْلُصَ عَلَامَ مِنْ هِنَا (٢٤). وَيُرْوَحُ يَقْعُدُ جَارَ الْمَهْرَةِ.. يَوَكِّلُهَا بِيَدِهِ وَيَرْقِيهَا بِيَدِهِ (٢٥).. وَقَاعِدُ جَارَهَا النَّهَارَ كُلَّهُ. أَبُوهُ يَسْأَلُ: أَمَالُ فَاهُ حَسَنَ؟ (٢٦) يَقُولُ لَهُ: قَاعِدُ جَنْبِ الْمَهْرَةِ. أَمَّا يَفْعَلُ آه جَنْبِ الْمَهْرَةِ؟ يَقُولُ لَهُ: أَهْوُ قَاعِدُ جَنْبِهَا وَخِلَاصُ.. مِتْعَلَقُ بِهَا.. يَوْمَ فِ يَوْمِ الْمَلِكِ حَسَنَ إِنَّهُ وَحْدَانِي.. مَفِيشَ حَدِّ مَعَاهُ.. حَسَنَ مَشْغُولُ بِالْمَهْرَةِ، وَقَاعِدُ جَارَهَا.. وَهُوَّةٌ قَاعِدُ لَوْحَدُهُ.. دَخَلَ الْوَزِيرُ بَتَاعُهُ لِقَاءَ قَاعِدِ زَعْلَانِ، قَالَ لَهُ: مَا لَكَ يَا جِلَالَةُ الْمَلِكِ؟ قَالَ لَهُ: مَلِيشَ.. قَالَ لَهُ: مَا لِكِشَ كَيْفَ.. دَا أَنْتَ بَايِنَ عَلَيْكَ إِنَّكَ زَعْلَانُ وَمِشَ لَا قِيلِكَ جَنْبِ تِسْتَرِيحَ عَلَيْهِ.. قَالَ لَهُ: وَاللَّهِ مِدَايِقُ شَوِيَّةٌ (٢٧)، وَمِشَ عَارِفُ أَعْمَلُ آه.. قَالَ لَهُ: شُوفَ يَا مَلِكُ أَنْتَ لَا زَمَكَ تَتَجَوَّزُ!!.. قَالَ لَهُ: أَتَجَوَّزُ!! أَتَجَوَّزُ آه.. هُوَّةٌ أَنَا هَلَاقِي تَانِي وَاحِدَةً زِي الْمَرْحُومَةِ.. قَالَ لَهُ: الدُّنْيَا مَلَانَةٌ، وَفِيهَا مِنْ دِهَ وَمِنْ دِهَ.. وَاللِّي يَدْعِيْسَ مَا يَغْلِبِشَ (٢٨). قَالَ لَهُ: لِسَهُ هُنْدَعِيسَ.. قَالَ لَهُ: فِيهِ بِنْتُ الْمَلِكِ الْفِلَانِي، وَبِنْتُ الْمَلِكِ الْفِلَانِي.. وَكُلُّهُمْ مَلُوكُ أَوْلَادُ مَلُوكٍ، وَيَتَمَنُّوْا يَنَاسِبُوكَ (٢٩). قَالَ لَهُ: طَبَّ سَيِّبِنِي شَوِيَّةٌ أَفَكَّرُ.. اللَّيِّ هِيَفَكَّرُ قَعْدَ يَبْجِي سَنَتَهُ، الْوَزِيرُ وَاقِفٌ عَلَى رَأْسِهِ لَمَّا وَاقَفَ.. فَالْوَزِيرُ يَفْرَحُ مَلِكُ.. عِنْدَهُ بِنْتُ حُلُوهُ.. فَرَاخَ بَاعْتَلَهُ (٣٠).. قَالَ لَهُ: الْمَلِكُ بَتَاعِنَا.. مَرَّتَهُ تَعِيْشَ أَنْتَ أَدِيلُهَا خَمْسَتَاشَرِ سَنَتَهُ مِيَّتَهُ، وَدِهَ رَاجِلُ مَلِيحٍ وَعَايِرُ يَتَجَوَّزُ، وَأَنَا مَا لَقْتُلُوشَ أَحْسَنَ مِنْ بِنْتِكَ، وَمِشَ هَتَلَاقِي لِبِنْتِكَ أَحْسَنَ مِنْهُ.. فَإِنْ كَانَ لِكَ غَرَضُ فِي الْجَوَازَةِ دِي أَبْعَلْتِي.. مَا لِكِشَ غَرَضُ أَبْعَلْتِي، عَشَانِ نِشُوفَ حَدِّ غَيْرَهَا.. فَبِعَتَ قَالَ لَهُ أَنَا مُوَافِقُ.. حَمَلُوا بَقَّةً.. دِهَ دَهَبُ، وَدِهَ فَضَّةُ، وَدِهَ جَوَاهِرُ، وَدِهَ الْمَلَاطُ، وَمِنْ جَمِيعَةٍ.. عِشْرِينَ صَنْدُوقُ، وَبِعْتَهَا لِنِسِيَّةٍ هَدِيَّةً لِلْعَرُوسَةِ الْجَدِيدَةِ.

يَبُهُ شَهْرَيْنِ ثَلَاثَةً (٣١)، وَعَرُوسَتُهُ جَتَ وَجَابِتَ مَعَهَا قَدْ اللَّيِّ رَاحَ لَهَا مَرَّتَيْنِ ثَلَاثَةً (٣٢)، وَاتَّعَمَلَ الْفَرْحَ.. فَرَحَ مَلُوكُ بَقَّةً.. وَالدُّنْيَا جَتَ كُلُّهَا.. مِنْ كُلِّ بَلَدٍ جِهَ الْمَلِكِ بَتَاعُهَا وَالْوَزِيرُ بَتَاعُهَا يَبَارِكُوا لِلْمَلِكِ.. وَالْفَرْحَ خَلُصَ مِنْ هِنَا، وَدِهَ مَا صَدَقَ خَشَ عَلَيْهَا (٣٣).. بِنْتُ بِنُوتَ، وَزِي الصَّنِيوْرَةِ (٣٤). وَالْغُرْبَالُ الْجَدِيدُ بَقَّةً لَهُ عِلَاقَةٌ.. فَتَعَلَّقُ بِهَا زِي وَاحِدَ صَاحِبِنَا، وَبَقَى مَطْرُوشَ عَلَيْهَا زِي اللَّيِّ مَا شَافِشَ جَوَازَ قَبْلُ كِهْ (٣٥). وَسَابَ الْمَلِكُ لِمَيْنَ؟ لَابْنَتِهِ.. لِلشَّاطِرِ حَسَنَ.. وَالشَّاطِرُ حَسَنَ يَقْعُدُ فِ الدِّيَوَانِ إِنْ كَانَ سَاعَةٌ وَلَا اثْنَيْنِ، وَيَطْلَعُ يَجْرِي عَ الْمَهْرَةِ بَتَاعَتَهُ وَيَقْعُدُ جَارَهَا وَيَبْكِي.. زَعْلَانُ اللَّيِّ أَبُوهُ أَتَجَوَّزُ.. مَا أَطْلُكُشَ عَلَيْكَ مَرَّةً الْمَلِكُ حَبِلَتْ، وَالنَّارُ قَادِتْ فِيهَا (٣٦).. قَادِتْ فِيهَا النَّارُ لَا بَقَّةً؟ خَافِقَهُ عَ الْمَلِكُ يَأْخُذُهُ الشَّاطِرُ حَسَنَ، وَهِيَّةٌ عَايِرَاهُ لَابْنَتَهَا.. قَادِتْ فِيهَا النَّارُ.. فَالْخَدَامَةُ بَتَاعَتَهَا، اللَّيِّ هِيَّةُ جِيَّةً مَعَهَا مِنْ بَيْتِ أَبُوهَا، شَايِفَاهَا عَمَالَهُ تَهْرِي وَتُكْتَكُ (٣٧).. قَالَتْ



لَهَا: مَالِكُ يَاسْتَيْ... يَعْنِي أَنْتِي مِشْ زَي عَوَايِدِكْ؟ قَالَتْ لَهَا بَقَّةٌ عَ اللَّيِّ مَعَاهَا كُلُّهُ.. قَالَتْ لَهَا: طَبَّ يَاسْتَيْ هَنَعْمِلْ أَهْ أَحْنَا دِلْوَحْتَ؟ (٣٨) قَالَتْ لَهَا: مِشْ عَارَفَهُ.. شَوْفِيلِي صِرْفَهُ فِي الْمَوْضُوعِ دَه.. طَرِيفَهُ نِمُوتْ بَهَا الشَّاطِرُ حَسَنَ.. قَالَتْ لَهَا: يَادِي الْمِصْبِيَّةِ (٣٩).. نِمُوتْ الشَّاطِرُ حَسَنَ!! لَعَّ يَا سَتِي مَتَفَكِّرِيشْ فِي كِهْ.. دَا الْمَلِكُ لَوْ شَمَّ خَبَرُ بَسْ، مِشْ هِيَحْصَلْ طَيِّبٌ. قَالَتْ لَهَا: أُمَالُ هَنَعْمِلْ أَهْ؟ قَالَتْ لَهَا: أَنَاهَقُولُكْ.. أَحْنَا نَجِيبْ بَتَاوَتَيْنِ نَاشْفَيْنِ (٤٠)، وَنَحْطُهُمْ تَحْتَ الْمَرْتَبَةِ بَتَاغِ السَّرِيرِ بَتَاغِكْ.. وَتَنَامِي وَتَعْمَلِي عِيَانَهُ.. وَأَنَا هَرُوحُ لِلْمَلِكِ أَقُولُ لَهُ سَتِي عِيَانَهُ هِيَجِي بِجَرِي.. تَتَقَلَّبِي أَنْتِي عَ السَّرِيرِ وَتَقُولِي أَهْ يَا ضَهْرِي.. ضَهْرِي هِيَمُوتِنِي (٤١).. الْحَقُونِي يَاوَلَادُ.. الْبَتَاوُ هِيَطْفُقُو تَحْتَ ضَهْرِكْ، وَالْمَلِكُ هِيَبْعَتْ بِجِيبِ الدُّكْتُورِ بِشُوفِ مَالِ ضَهْرِكْ.. هَنَكُونُ أَحْنَا مِتْفَقَيْنِ مَعَ الدُّكْتُورِ بِوَصْفِكَ كِيدَةُ الْمُهْرَةِ بَتَاغِ الشَّاطِرِ حَسَنَ.. وَالْمُهْرَةُ دِي غَالِيَةُ عَلَيْهِ زَي حَيَاتِهِ، فَلَمَّا تَتَدَبَّحْ قُدَامَ عَيْنِهِ هِيَنَحْصِرْ عَلَيْهَا، وَيَفْضَلْ لَهَا يَمُوتْ بِحَسْرَتِهَا (٤٢)، وَيَخْطِي لَكَ الْجَوَّ أَنْتِي (٤٣). قَالَتْ لَهَا: مَا شَيْءٌ جَابَتْ الْخِدَامَةُ الْبِتَاوَتَيْنِ لِسِتْنَهَا، وَحَطَّتْهُمَا تَحْتَ مَرْتَبَةِ السَّرِيرِ، وَدِي نَامَتْ وَعَمَلَتْ عِيَانَهُ هَتَمُوتْ، وَاللِّي قَالَتْ عَلَيْهِ الْخِدَامَةُ حَصَلَ كُلُّهُ. فَالشَّاطِرُ حَسَنَ قَاعِدُ فِي الدِّيَوَانِ، وَيَسْمِعُ الْمُهْرَةَ عَمَالَهُ تَحْمَحَمُ وَيُتْرِكِسُ وَيَضْرِبُ بِرَجْلَيْهَا الْأَرْضَ (٤٤).. قَالَ: مَا لَهَا الْمُهْرَةُ دِي. سَابَ الدِّيَوَانُ، وَقَامَ بِشُوفِ مَالِهَا. هُوَ دَخَلَ عَلَيْهَا مِنْ هِنَا وَدِي قَالَتْ لَهُ: حِلْنِي.. حِلْنِي قَوَامُ وَارْكَبْ فَوْقَ ضَهْرِي إِنْزِعْ (٤٥).. قَالَتْ لَهُ: مَا تَنْزِعْغَشْ.. أَنَا مِشْ مُهْرَةٌ بِحَقٍّ وَحَقِيقٍ.. أَنَا بِنْتُ مَلِكِ الْجَنِّ الْأَسْمَرِ، وَمِرَّةُ أَبُوكَ عَامِلَةٌ عِيَانَهُ، وَمِتْفَقَةٌ مَعَ الدُّكْتُورِ بِوَصْفِهَا كِبِدَتِي تَاكُلْهَا، قَالَ عِلَّشَانُ تَصَحَّى (٤٦)، وَبِكِهْ يَدْبَحُونِي وَإِنَّتِه تِمُوتْ بِحَسْرَتِي.. وَأَبُويَا مُوَافِقٌ عَلَى كِهْ؟ قَالَتْ لَهُ: مُوَافِقٌ.. الْمَلْعُوبُ خَالَ عَلَيْهِ وَمُوَافِقٌ (٤٧). بِيَتْ حَلَّهَا وَرَكِبَ فَوْقِهَا، وَدِي قَالَتْ اللَّيِّ فِي سَكْنِي بِخِلْيِي (٤٨).. خَدَّتْهُ وَرَاحَتْ طَايِرَةً بَهْ فِي السَّمَاءِ. بَعَثَ الْمَلِكُ لِلشَّاطِرِ حَسَنَ عَشَانَ يَقُولُ لَهُ.. مَلْقَاشِ الشَّاطِرُ حَسَنَ.. وَالْمُهْرَةُ.. مَفِيشْ مُهْرَةٌ.. قَالُوا يَمَكُنْ أُمَا يَتَمَشَّى بِهَا شَيْوِيَّةٌ.. اسْتَنُوا سَاعَةً وَاتْنَيْنِ، وَيَوْمَ وَاتْنَيْنِ لَا الشَّاطِرُ حَسَنَ رَجِعْ، وَلَا الْمُهْرَةُ رَجِعَتْ.. زِعِلَ الْمَلِكُ وَكَتَمَ فِي نَفْسِهِ، وَدَكَّهِيَ مَا لَقَتْشْ فِيهَا فَايْدُهُ قَامِتْ، وَعَمَلَتْ إِنْهَا صَبَحَتْ (٤٩).. وَمَفِيشْ شَهْرَيْنِ وَسَقَطَتْ (٥٠).. شُوفْ رَبُّكَ أُمَا يَعْمَلْ أَهْ.. هِيَهْ كَانَتْ أُمَا تَفَكَّرْ فِيَاهْ، وَرَبُّكَ أُمَا يَعْمَلْ أَهْ.

الْغَرَضُ.. يَرْجِعُ مَرْجُوعًا لِمَيْنِ؟ (٥١).. لِلشَّاطِرِ حَسَنَ. فَخِيلَتْ الْمُهْرَةُ طَايِرَةً بَهْ فِي السَّمَاءِ لِحَدِّ اللَّيْلِ مَا دَخَلَ، وَجَتْ فَوْقَ مَدِينَةٍ بَعِيدَةٍ قَوِي، وَرَاحَتْ نَزَلَتْ.. قُدَامَ بَابِ الْجَنَّةِ بَتَاغِ الْقَصْرِ بَتَاغِ الْمَلِكِ وَنَزَلَتْ.. قَالَتْ لَهُ: إقْلَعْ بَقَّةَ الْهَدُومِ اللَّيِّ عَلَيْكَ دِي (٥٢)، وَالْبَيْسَ الْهَدُومِ دِي. عَطَّتْهُ هَدُومُ سِبْرِ الْبَلَدِ اللَّيِّ هُوَ فِيهَا دِي (٥٣).. قَلَعَ هَدُومَهُ وَشَالَهَا، وَلَيْسَ الْهَدُومُ اللَّيِّ عَطَّتْهَا، وَجِيَتْ مَا شِيَةَ قَالَ لَهَا: رَايِحَةُ فَاهْ؟ قَالَتْ لَهُ خَلَاصٌ.. مَا دَامَ عَرِفْتُ أَنَا مِينِ يَبْقَى لِأَزْمِ أَسِيْبِكَ.. تَسِيْبِيْنِي!! تَسِيْبِيْنِي كَيْفْ؟ أُمَالُ كُنْتِي جَايِبَانِي هِنَا لَا؟ لَمَّا هَتَمَشِي وَتَسِيْبِيْنِي؟ قَالَتْ لَهُ: عَشَانَ الْمَقْدَرِ وَالْمَكْتُوبِ، وَمَرَتْ أَبُوكَ طُولَ مَا أَنْتِه قُدَامَ عَيْنِهَا مِشْ هَتَسِيْبِكَ فِي حَالِكْ.. يَعْنِي خَلَاصٌ هَتَنَفَارِقُ، وَمِشْ هَتَشُوفُ بَعْضَ تَانِي. قَالَتْ لَهُ: خُدْ شَعْرَتَيْنِ مِنْ رَقَبَتِي، وَلِمَا يَكُونُ فِيهِ حَاجَةٌ ضَرُورِي عَايِزْنِي فِيهَا.. أَفْرُكْ الشَّعْرَتَيْنِ كِهْ بِيْدِكَ وَإِنَّتِه هَتَلَاقِيْنِي جَنْبَكَ، خُدْ شَعْرَتَيْنِ مِنْ رَقَبَتِهَا، وَبِصْ مَا شَافَاهَشْ.. الْمُهْرَةُ لَا تَحْيَا وَلَا تَمُوتْ.

هُوَ بَقَّةٌ مِنَ الطَّيْرَانِ فِي السَّمَاءِ تَعْبَانِ، وَمَا صَدَقَ حَطَّ رَجُلُهُ عَ الْأَرْضِ.. رَاحَ جِهَ قُدَامَ بَابِ الْجَنَّةِ بَتَاغِ الْمَلِكِ وَرَاحَ نَايِمٌ.. مَا اتَّقَلَّبَشْ لِحَدِّ الصَّبْحِ. فَالْجَنَائِنِي بَتَاغِ الْمَلِكِ أُمَا يَفْتَحُ بَابَ الْجَنَّةِ فِي الصَّبْحِ لَقَى دَه.. نَايِمٌ قُدَامَ بَابِ الْجَنَّةِ زَي الْقَتِيلِ.. يَافْتَحْ يَا عَلِيمُ يَا رَزَاقُ يَا كَرِيمُ.. مِينِ دِهْ؟.. صَحَاهُ مِنَ النَّوْمِ (٥٤) - أَهْ يَا

ابْنِي اللّٰهِي نَيْمَكَ هِنَا؟ قَالَ لَهُ: وَالنَّبِيَّ يَا عَمِّي الْحَاجَّ اَنَا كُنْتُ تَعْبَانُ فَنِمْتُ وَمَا دَرَيْتُ بِنَفْسِي. قَالَ لَهُ: اَنْتَ غَرِيبٌ يَا ابْنِي مِشْ مِنْ هِنَا؟ قَالَ لَهُ: اَيُّوَهْ. قَالَ لَهُ: اسْمُكَ اَهْ؟ قَالَ لَهُ: حَسَنٌ. قَالَ لَهُ: عَاشَيْتِ الْاَسَامِيَّ يَا حَسَنُ.. اسْمُ يَا ابْنِي عَلَيَّ مِسْمِي.. تَشْتَغَلُ جَنَائِنِي يَا حَسَنُ. قَالَ لَهُ: اَشْتَغَلُ. قَالَ لَهُ: طَلِبْ تَعَالَى.. قَوْمٌ مَعَايَا. خَدَّهْ جِرَّوَهْ الْجَنِيَّتْ فِي الْعِشَّةِ بِتَاعَتْهُ فَطَرُوَهْ وَزَقَاهُ شَايَ، وَقَالَ لَهُ: قَوْمٌ يَا حَسَنُ.. تَعَا يَا ابْنِي اِحْنَا نَزَقِي الْجَنِيَّتْ سَوَا<sup>(٥٥)</sup>.

بِنْتُ الْمَلِكِ بَاصَّةٌ مِنَ التَّرَاسِيَّتْ<sup>(٥٦)</sup>.. الْبَلَكُوْتْ بِتَاعِ الْقَصْرِ، شَافَتْ دَهْ اَمَّا يَزَقِي الْجَنِيَّتْ.. صَبْحَانِ اللّٰهِي صَوْر<sup>(٥٧)</sup>.. نَزَلَتْ تَجْرِي - اَبْنُكَ دَهْ يَا عَمِّي فَلَانَ؟ قَالَ لَهَا: لَعِ يَا بِنْتِي مِشْ ابْنِي.. اَنَا جَائِيَّةٌ بِسَاعِدِي فِي الْجَنِيَّتْ، عَشَانُ اَنَا كَبِيرَتْ خَلَاصْ، وَمِشْ قَادِرٌ اَقُومُ بِهَا لَوْجَدِي.. وَاسْمُهُ وَاَهْ يَاعَمِّي حَافِظٌ مَثَلًا؟ قَالَ لَهَا: اِسْمُهُ حَسَنٌ. بِنْتُ عَرِفَتْ اِسْمُهُ.. كُلُّ يَوْمٍ تَنْزَلُ الْجَنِيَّتْ الصَّبِيحُ.. صَبَاحُ الْخَيْرِ يَا حَسَنُ.. هِيَّوَهْ مَا يَعْرِفُشْ اِسْمَهَا. وَاتَكْشِفْ بِسَالٍ عَلَيْهِ الْجَنَائِنِي، وَلَا بِسَالَهَا هِيَّ<sup>(٥٨)</sup>.. يَقُولُ لَهَا خَيْرٌ صَبَاحِيْنِ<sup>(٥٩)</sup>.. صَبَاحُ الْخَيْرِ يَا حَسَنُ. يَقُولُ لَهَا: خَيْرٌ صَبَاحِيْنِ. قَالَتْ لَهُ: اَنْتَ مِشْ عَارِفٌ اِسْمِي؟ قَالَ لَهَا: لَعِ مَا اعْرِفُوشْ، قَالَتْ لَهُ: يَعْنِي اَنْتَ مِشْ مِنْ هِنَا؟ قَالَ لَهَا: اَيُّوَهْ مِشْ مِنْ هِنَا.. اَمَالُ اَنْتَ مَنَا؟ قَالَ لَهَا مَثَلًا مِنَ الْبَلَدِ الْفِلَانِي.. طَلِبْ وَاَهْ اللّٰهِي جَابُكَ هِنَا؟ قَالَ لَهَا: جَابْنِي نَصِيْبِي، سَابِقٌ عَلَيَّكَ النَّبِيَّ مَا تَقْلِيْشْ عَلَيْهِ الْمَوَاجِيْعُ. قَالَتْ لَهُ: طَلِبْ يَا حَسَنُ.. اَنَا اِسْمِي سِتِ الْحُسْنُ وَالْجَمَالُ، تَقُولِي يَا سِتِ الْحُسْنُ.. وَايَ حَاجَةٍ تَعُوْزَهَا تَقُولِي عَلَيْهَا. قَالَ لَهَا: رَبَّنَا مَا يَعُوْزُكِشْ لِحَدِّ خَالَصْ.

الْوَيْدُ حَبِ الْبِنْتِ.. وَهِيَّ حَبَّتْ، يَوْمٌ فِي يَوْمِ الْجَنَائِنِي.. اللّٰهِي هِيَّوَهْ اَمَّا بِشْتَغَلُ مَعَا دَهْ.. عَمَّكَ حَافِظُ، خَدَّ بَالَهْ. قَالَ لَهُ: يَا حَسَنُ. قَالَ لَهُ: نَعَمْ. قَالَ لَهُ: يَا ابْنِي دِي بِنْتُ مَلِكٍ، وَمِشْ عَلَى طُولِ اِيْدُنَا<sup>(٦٠)</sup>.. اِحْنَا يَا ابْنِي نَاسٌ غَلَابَةٌ وَعَلَى قَدِّ حَالْنَا، وَعَايِزِيْنِ نَاكُلْهَا بِالْحَلَالِ، فَسَابِقُ عَلَيْكَ النَّبِيَّ يَا ابْنِي مِتْقَطْعُشْ رِزْقَنَا. قَالَ لَهُ: لَاهْ يَاعَمِّي حَافِظُ الْكَلَامِ دَهْ؟ هِيَّوَهْ اَنَا عَمَلْتُ حَاجَةً غَلَطَ قَالَ لَهُ: لَعِ يَا ابْنِي لَا سَمَحَ اللّٰه، بَسْ اَنَا يَا ابْنِي شَافَيْكَ مِتْمَلَقٌ فِي حَبَالِ دَابِّيَّةِ<sup>(٦١)</sup>، وَالْمَلِكُ لَوْ خَدَّ خَيْرٌ يَا حَسَنُ مِشْ هِيْجَصَلْ طَلِبْ. قَالَ لَهُ: يَاعَمِّي حَافِظُ خَلِّيْهَا عَلَى اللّٰه. قَالَ لَهُ: عَلَى اللّٰه يَا ابْنِي. بِنْتُ يَشَاءُ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ اِنْ مَرَّةً الْمَلِكُ دَهْ تَعِيَا<sup>(٦٢)</sup>.. وَعِيَا مَا قَالُوا مَا يَجِيْشْ غَيْرُ اِنْ شَرِيْتِ.. (اَنَا مَالِيَاشْ دَعُوَهْ.. الْحَيَّوَةُ اَمَّا بِحَكُوْهَا كِهْ.. اُحْكِيْ؟) غَيْرُ اِنْ شَرِيْتِ لَبَنُ لَبُوَهْ<sup>(٦٣)</sup>.. وَدِي قَاهُ بَقَهْ؟ فِي غَابَةٍ.. وَالْغَابَةُ دِي بِيْنَهَا وَبِيْنِ الْعَمَارِ سَبْعَ جِبَالٍ، كُلُّ جَبَلٍ اَمَّا بِشَغِي بِحَاجَةٍ شَكْل<sup>(٦٤)</sup>.. دَهْ تَعَابِيْنِ، وَدِهْ عَقَارِبُ، وَدِهْ وَحُوشُ، وَدِهْ عَقَارِيْتِ.. يَعْنِي مَا حَدَّشْ بِقَدْرِ يَرْوُحُ الْغَابَةِ دِي اَصْلُ. فَالْمَلِكُ كُلُّ يَوْمٍ اَمَّا بِطَلْعِ مَنَادِي فِي الْمَدِيْنَةِ يَنَادِي اِنْ مَرَّةً الْمَلِكُ عِيَانَهْ، وَشِفَاهَا عَ الشَّيْءِ الْفِلَانِي، وَاللّٰهِي يَجِيْبُهُ وَالْمَلِكَةُ تَصْحَى يَدِيْلَهْ بِنْتَهْ.. اللّٰهِي هِيَّوَهْ مِيْنِ؟ سِتِ الْحُسْنُ.. وَاللّٰهِي يَقُولُ اَجِيْبُهُ وَمَا يَجِيْبُوشْ، الْمَلِكُ هِيْقَطْعُ رَقَبَتَهْ.

كُلُّ يَوْمٍ يَطْلُعُ الْمَنَادِي يَقُولُ كِهْ، وَمَا حَدَّشْ عَايِزُ يَرْوُحُ.. النَّاسُ خَائِفَهْ.. هَتْرُوْجُ لِلْمَوْتِ بِرَجْلِيْهَا. فَالْشَّاطِرُ حَسَنُ قَالَ: اَنَا هَرُوْجُ اَجِيْبُهُ.. - يَا ابْنِي اَنْتَ هَتْرَمِيْ نَفْسُكَ عَ الْمَوْتِ.. دَا مِيْنِ؟ دَهْ الْجَنَائِنِي.. دُولُ يَا ابْنِي سَبْعَ جِبَالٍ، وَاِنْ عَدِيْتِ مِنْ جَبَلٍ مِشْ هَتْعَدِيْ يَا حَسَنُ مِنَ الثَّانِي. قَالَ لَهُ: عَشَانُ خَاطِرُ سِتِ الْحُسْنُ هَرُوْجُ وَاجِيْبُهُ. قَالَ لَهُ: يَا ابْنِي دَا مَا حَدَّشْ رَاحَ هِنَاكَ وَرَجِعْ.. دُولُ سَبْعَ جِبَالٍ يَا حَسَنُ. وَانْتَهْ لَا مَعَاكَ حُصَانٌ وَلَا مَعَاكَ سَيْفٌ وَلَا مَعَاكَ حَاجَتِيْنِ تَخْلُقُ<sup>(٦٥)</sup>. قَالَ لَهُ: مَعَايَا رَبَّنَا، وَرَبَّنَا مَعَ الْغَلْبَانِ مُعِيْن. قَالَ لَهُ: اَنْتَ حَرِي يَا ابْنِي، اِعْمَلِ اللّٰهِي تَعْمَلُهُ.



طَلَعَ حَسَنٌ عَ الْمَلِكِ قَالَ لَهُ: أَنَا يَا جَلَالَةَ الْمَلِكِ الَّذِي هَرُوحَ أَجِيبُ اللَّبْنَ دِهَ لِلْمَلِكَةِ. قَالَ لَهُ: ائْتَهُ!! قَالَ لَهُ: أَيُّوَهُ أَنَا. قَالَ لَهُ: ائْتَهُ عَارِفُ الشَّرْطِ. قَالَ لَهُ: أَيُّوَهُ عَارِفُهُ. قَالَ: يَا قَاضِي. قَالَ لَهُ: نَعَمْ. قَالَ لَهُ: اكِتَبْ.. اِسْمُكَ أَه؟. قَالَ لَهُ: حَسَنٌ. قَالَ لَهُ: اكِتَبْ.. إِنْ جَابَ حَسَنُ اللَّبْنِ وَالْمَلِكَةُ صَبَحَتْ يَتَجَوَّزُ بِنْتِي، وَإِنْ مَا جَابُوهْشُ تَنْقَطِعَ رَقَبَتُهُ. كَتَبَ الْقَاضِيُ الْكَلَامَ دِهَ، وَمَضَى الْمَلِكُ عَلَيْهِ وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ، وَالْقَاضِيُ شَهِدَ، وَخَذَ الْمَلِكُ وَرَقَتَهُ، وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ خَذَ وَرَقَتَهُ، وَأَتَكَلَ عَلَى اللَّه. طَلَعَ بَرَهُ الْمَدِينَةَ، وَرَاحَ فَرَكَ الشَّعْرَتَيْنِ فِي إِيدِهِ.. جَاءَتْهُ الْمَهْرَةُ - شَبِيكَ لُبَيْكُ<sup>(٦٦)</sup>. قَالَ لَهَا: الْأَمْرُ صَبَفْتُهُ وَنَعْتُهُ.. قَالَتْ لَهُ: عَارِفُهُ.. السَّيْفُ أَهَهُ بِتَاعِ أُبُويَا وَارْكَبْ. خَذَ مِنْهَا السَّيْفَ، وَرَكِبَ عَلَى خَشَرِهَا وَطَارَتْ بِهِ. فَضَلَّتْ طَائِرَةً بِهِ لِحْدَ مَا جَتَ فَوْقَ الْغَابَةِ وَرَاحَتْ مِنْزَلَاهُ<sup>(٦٧)</sup>.. قَالَتْ لَهُ: الْغَابَةُ الَّتِي ائْتَهُ عَايَزَهَا أَهِي. فَضِلْ مِسْتَنِّي لِمَا الْوَحُوشُ الَّتِي فِي الْغَابَةِ كُلَّهَا نَامَتْ، وَمِشِي عَلَى صَاحِبَتِنَا دِي، وَرَاحَ مَا سَكَّهَا وَكَتَّفَهَا، وَدَوَّرَ فِيهَا الْحَبْلَ.. حَلَبَ الشَّخْبَيْنِ اللَّبْنَ بِتَوَعُّهَا<sup>(٦٨)</sup>، وَحَطَّهْمَ فِي قُرَازِهِ وَ.. نَطَّجَهُ فَوْقَ الْمَهْرَةِ<sup>(٦٩)</sup>، وَرَاحَ قَاطِعُ اللَّيْلِ مَكْتَفٍ بِهِ صَاحِبَتِنَا دِي.. إِنْ كَانَ حَبْلٌ وَلَا حَاجَةٌ بِالسَّيْفِ الَّتِي مَعَاهُ، وَالْمَهْرَةُ رَاحَتْ طَائِرَةً بِهِ، وَجَتَ عَلَى أَوَّلِ الْمَدِينَةِ وَنَزَلَتْهُ، وَقَالَتْ لَهُ: هَاتِ ائْتَهُ بَقَةَ السَّيْفِ، وَمَعَ السَّلَامَةِ.. خَدَّتْ مِنْهُ السَّيْفَ وَرَاحَتْ هِيَةَ لِحَالِهَا، وَهَوَّهُ أَه؟.. رَاحَ عَ الْمَلِكِ. الْمَلِكُ اِسْتَعْرَبَ.. قَالَ لَهُ: ائْتَهُ لِحْدَ دِلْوَحَتْ لِسَةً مَا رُحْتُش؟ قَالَ لَهُ: رُحْتُ، وَإِدِي الْأَمَانَةَ أَهِي الَّتِي ائْتَهُ طَالِبَهَا.. قَوَامَ مَا رُحْتُ وَقَوَامَ مَا جِيتَ؟ قَالَ لَهُ: أَيُّوَهُ. قَالَ لَهُ: الْبَحْرُ يَكْدِبُ الْغَطَّاسَ.. هَاتِ.. إِنْ صَبَحْتَ الْمَلِكَةَ عَ اللَّبْنِ دِهَ بِبُهُ هُوَهُ اللَّبْنُ الَّتِي اِئْتَا عَايَزْتَهُ.. مَا صَحْتُش، بِيَّةَ لَيْنَ مَعِيذَ وَلَا لَيْنَ حَمِيذَ وَمَنْقَطِعَ رَقَبَتِكَ. خَذَ مِنْهُ اللَّبْنَ، وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ مِشِي رَاحَ عَ الْجَنِينَةِ، وَالْمَلِكَةُ شَرِبَتْ اللَّبْنَ مِنْ هِنَا فَقَوْلَ كَانَتْ أَمَا بِتَحَايِلَ<sup>(٧٠)</sup>.. صَبَحَتْ، وَرَدَّتْ فِيهَا الْعَافِيَةَ رَئِيَ الْأَوَّلَ وَاعْتَرَفَ.

بَعَثَ الْمَلِكُ لِلْوَزِيرِ. قَالَ لَهُ: اِئْبَعَتْ خَدَ بِجِيئِلِي الشَّاطِرُ حَسَنٌ. قَالَ لَهُ: لَاهُ يَا مَلِكُ؟ عَايَزُهُ فَيَاه؟ قَالَ لَهُ: عَايَزُهُ أَدِيلُهُ بِنْتِي. قَالَ لَهُ: هَتِدِي بِنْتُكَ يَا مَلِكُ لِجَنَائِنِي؟. قَالَ لَهُ: جَنَائِنِي!! قَالَ لَهُ: أَيُّوَهُ جَنَائِنِي، وَأَمَا بِشْتَفَلْ فِي الْجَنِينَةِ بِتَاعَتِكَ. قَالَ لَهُ: بَرَضُهُ اِئْبَعَتْ هَاتَهُ. قَالَ لَهُ: حَاضِرٌ.. أَنَا مَبْعَتُ أَجِيبُهُ تَأْخُذُ مِنْهُ الْوَرَقَةَ الَّتِي ائْتَهُ كَاتِبَهَا وَمَاضِي عَلَيْهَا، وَنَقَطْنَهَا وَخَلَّاصَ.. وَدِهَ جَنَائِنِي تَرْضِيهِ مِيثَ جِنِيهِ وَلَا أَلْفَ جِنِيهِ. قَالَ لَهُ: وَإِنْ مَرْضِيَشْ، قَالَ لَهُ: هَيْرَضِي.. وَإِنْ مَرْضِيَشْ نَدِيلُهُ الَّتِي هُوَهُ عَايَزُهُ.. بَسْ مَا نَدِيلُوشْ بِنْتُكَ.. مَفِيَشْ جَنَائِنِي قَبْلَ كِهَ خَذَ بِنْتُ مَلِكٍ فِي الدُّنْيَا دِي كُلَّهَا.. مَا سَمِعْنَاشْ اِئْتَا عَلَى كِهَ، هَنْطَلَعُ اِئْتَا فَنِدَّةَ مِنْ بَيْنِ الْمُلُوكِ، وَبِيَّةَ سِيرَ دَايِرَ<sup>(٧١)</sup>. قَالَ لَهُ: وَالنَّاسُ هَتَقُولُ أَه... مَلِكٌ وَلَحَسَ كَلَامُهُ<sup>(٧٢)</sup>. قَالَ لَهُ: يَا مَلِكُ نَاسٌ مِينَ الَّتِي هَتَقُولُ.. وَحَتَّى إِنْ عَطِيَّتُهُ بِنْتُكَ مَا النَّاسُ هَتَقُولُ بَرَضُهُ أَه دِهَ الَّتِي يَدِي بِنْتُهُ لِجَنَائِنِي. قَالَ لَهُ: خَلَّاصَ خَلَّاصَ.. اِتْصَرَفْ ائْتَهُ.

بِيَّةَ الْوَزِيرِ بَعَثَ جَابَ الشَّاطِرُ حَسَنٌ.. إِرَايِكَ يَا حَسَنُ<sup>(٧٣)</sup>.. وَاللَّهِ دَا الْمَلِكُ مَبْسُوطٌ مِنْكَ خَالِصٌ... قَالَ لَهُ: هُوَهُ فَاهَ الْمَلِكُ؟. قَالَ لَهُ: الْمَلِكُ بِعَافِيَةِ شَبُوهَ<sup>(٧٤)</sup>، وَسَابِلِي الْمَوْضُوعِ بِتَاعَكَ أَخْلَصَهُ. قَالَ لَهُ: طَيِّبٌ.. دِلْوَحْتُ أَنَا نَفَدْتُ الْمَطْلُوبَ مِنِّي، وَبَاقِي ائْتُوا تَنْفَعُوا الْمَطْلُوبَ مِنْكُ. فَتَجَّ الْوَزِيرُ خَزَنَةَ كِهَ جِنِيهِ وَقَالَ لَهُ: خَذْ يَا حَسَنُ. طَلَعَ مِيثَ جِنِيهِ وَقَالَ لَهُ: خَذْ يَا حَسَنُ، قَالَ لَهُ: أَخَذَ أَه؟ قَالَ لَهُ: خَذْ الْمِيثَ جِنِيهِ دِي نَظِيرَ تَعَبِكَ وَخُذْ مِنْكَ لِنَا. قَالَ لَهُ: بَسْ أَنَا مَا كُنْتُشْ خَدِمْتُكَو عَشَانِ أَخَذَ مِيثَ جِنِيهِ. قَالَ لَهُ: أَمَا لَ كُنْتُ خَدِمْتِنَا عَشَانِ أَه؟ قَالَ لَهُ: ائْتَهُ عَارِفٌ.. وَابَلَدَ كُلَّهَا عَارِفُهُ. قَالَ لَهُ: يَعْني قَهْدَكَ الْكَلَامَ الَّتِي كَانَ أَمَا يَقُولُ عَلَيْهِ الْمَنَادِي دِهَ.. دَا كَلَامُ ابْنِ عَمِّ حَدِيثَ<sup>(٧٥)</sup>. قَالَ لَهُ: لَعِ دَا مِشْ كَلَامُ ابْنِ عَمِّ حَدِيثَ.. دَا كَلَامُ مُلُوكِ، وَأَنَا مَعَايَا وَرَقَهُ بِكِهِ. قَالَ لَهُ: مَعَاكَ



وَرَقَهُ بِكَهْ!! قَالَ لَهُ: أَيُّوَهْ، وَمَا ضِيَّ عَلَيْهَا الْمَلِكُ، وَشَاهِدْ عَلَيْهَا الْقَاضِي.. وَالنَّاسُ الَّتِي كَانُوا قَاعِدِينَ كُلِّهِمْ شَاهِدِينَ عَلَى كِهْ. قَالَ لَهُ: خَلَاص.. إِنْ كَانَ مَعَكَ وَرَقَهُ خَلَاصٌ وَرِيَّهَا لِي الْوَرَقَةُ دِي كِهْ. مَا عَطَاشُ خَوَانَهُ<sup>(٧٧)</sup>.. طَلَعَ الْوَرَقَةُ مِنْ جَيْبِهِ، وَقَالَ لَهُ: أَهِي. خَذْ مِنْهُ الْوَزِيرُ الْوَرَقَةَ، وَرَاحَ مِقْطَعُهَا. بَيْتُهُ الشَّاطِرُ حَسَنٌ مَا صَدَّقُ الصَّبِيحَ طَلِيعَ، وَطَلِيعَ يَجْرِي عَلَى دِيوَانِ الْمَلِكِ.. لَقِيَ الْمَلِكُ قَاعِدَ.. دَخَلَ حَكَالَهُ عَ الَّتِي حَصَلَ بَيْتُهُ وَبَيْنَ الْوَزِيرِ كُلَّهُ، فَالْوَزِيرُ مَا كَانَشْ يَعْرِفُ إِنْ الشَّاطِرُ حَسَنٌ هَيَّوُوحَ لِلْمَلِكِ. فَكَانَ قَالَ لَهُ: إِنْ الشَّاطِرُ حَسَنٌ جِهْ، وَعَرَضْتُ عَلَيْهِ عَشْرَ تَلَاغٍ جَنِيَهْ وَمَرْضِيَشْ يَأْخُذْهَا، وَخَذْتُ مِنْهُ الْوَرَقَةَ وَقَطَعْتُهَا، وَيَا مَلِكُ عَشَانُ تَخْرُسُ الْإِسْنَةُ كُلُّهَا فَجَوَزْنِي بَيْتَكَ.. فَالْمَلِكُ وَافَقَ، قَالَ لَهُ: خَلَاص، فَالشَّاطِرُ حَسَنٌ رَاحَ لِلْمَلِكِ وَحَكَالَهُ فَالْمَلِكُ اسْتَعْرَبَ.. قَالَ: مَيْتُ جَنِيَهْ!! دَا الْوَزِيرُ قَالَ لِي عَشْرَ تَلَاغٍ جَنِيَهْ.. شَوْفَ يَا حَسَنَ، أَنَا هَدِيكَ الَّتِي أَتَيْتُهُ عَايِزُهُ، إِنْ شَالَتْ تَأْخُذْ فَلُوسِي كُلُّهَا، بَسْ بِنْتِي لَمْ. قَالَ لَهُ: أَنَا مِشْ عَايِزُ حَاجَةٍ يَا مَلِكُ، وَمُتَشَكِّرِينَ قَوِيَّ عَلَى كِهْ. وَخَذْتُ نَفْسُهُ وَمِشِي.. رَاحَ قُدَّامَ الْعِشَّةِ فِي الْجَنِينَةِ وَقَعَدَ.. نَزَلَتْ لَهُ مِينْ؟.. سِتِ الْحُسْنُ.. أَهْ يَا حَسَنَ.. شَعْتُ بَابَا؟ قَالَ لَهَا: شَعْتُ.. إِيهْ قَالَ لَكَ أَهْ؟ قَالَ لَهَا: هَيَّقُولِي يَا.. مِشِي وَرَا الْوَزِيرُ بَرَضَهُ وَلَحَسَ كَلَامَهُ. قَالَتْ لَهُ: مَا تَزْعَلْ نَفْسَكَ. أَنَا عَارِفُهُ إِنْ الْوَزِيرُ هَيَّقَفُ فِي الْحِكَايَةِ دِي عَشَانُ يَنْجَوِزْنِي، وَأَنَا مِشْ هَنُوكُهُ الَّتِي فِي بَالِهِ. قَالَتْ لَهُ الْكَلِمَتَيْنِ دُولَ، وَخَذْتُ نَفْسَهَا وَطَلَعَتْ عَ الْقَصْرِ.. لَقْتُ أَبُوهَا قَاعِدَ، قَالَتْ لَهُ: لَاهْ كِدَهُ يَا بَابَا؟ تَلَحَّسْ كَلَامَكَ عَشَانُ مِينْ؟.. الْمُلُوكُ يَقُولُوا عَلَيْكَ أَهْ.. مَلِكُ وَلَحَسَ كَلَامَهُ. قَالَ لَهَا: مَا نَا أَدِيكِيَشْ لَوَاحِدَ جَنَائِنِي. قَالَتْ لَهُ: الْكَلَامُ دِي مِشْ كَلَامَكَ، دَا كَلَامُ الْوَزِيرِ بِنَاعَكَ.. الْوَزِيرُ الَّتِي عَايِزُ يَخْلُيكَ مَعِيرَهُ بَيْنَ الْمُلُوكِ.. وَبَعْدِينَ مَا كُنْتُ قُلْتُ مِنْ الْأَوَّلِ الَّتِي يَجِيبُ الطَّلَبُ دِي يَأْخُذُ أَلْفَ جَنِيَهْ.. يَأْخُذُ عَشْرَ تَلَاغٍ، يَأْخُذُ عِشْرِينَ أَلْفَ.. قَالَ لَهَا: خَلَاصُ بَقَهُ الَّتِي حَصَلَ. قَالَتْ لَهُ: لَمْ مِشْ الَّتِي حَصَلَ. إِنَّتُهُ تَبَعْتُ تَجِيبُ حَسَنَ دِلُوخْتُ أَهْ وَتَرَاضِيَهْ، وَتَكْتَبِلُهُ عَلَيْهِ دِلُوخْتُ أَهْ، وَلَا إِنَّتُهُ عَايِزُ سِيرَتِكَ تَبْقَى عَلَى كُلِّ لِسَانٍ. قَالَ لَهَا: خَلَاصُ أَنَا عَطَيْتُ كَلِمَةً لِلْوَزِيرِ، وَهِيَ الَّتِي هَيَّجَوِزَكَ. قَالَتْ لَهُ: الْوَزِيرُ!!.. الْوَزِيرُ الَّتِي سَنَتْهُ مِنْ سِنِّكَ عَايِزُ تَدِينِي لَهُ. الْوَزِيرُ الَّتِي إِنَّتُهُ مِشْ قَادِرُ تَتَصَرَّفُ فِي حَاجَةٍ مَعَاهُ، حَتَّى فِي بَيْتِكَ.. عَايِزْنِي أَوَافِقُ وَأَتَجَوِزُهُ. قَالَ لَهَا: خَلَاصُ، مَمْنُوشُ فَايِدَهُ الْكَلَامُ دِي. قَالَتْ لَهُ: لَمْ. دَا مِنْهُ فَايِدَهُ وَنُصْ.. أَنَا مِشْ قَصَرُ هَتْدِيَهْلَهُ، وَلَا أَبْعَدِيَهْ<sup>(٧٧)</sup>.. دَا نَا مِنْ لَحْمٍ وَدَمٍ، وَإِنْ كُنْتُ نَاوِيَّ عَلَى كِهْ أَنَا هَسْبِيْلِكَ الدُّنْيَا كُلُّهَا وَأَمِشْ. قَالَ لَهَا: حِسْكَ عَيْنِكَ تَعْمَلِي كِهْ<sup>(٧٨)</sup>، وَأَنْ سِبْنِي الْقَصْرُ دِي مِشْ هَتْرَجْعِيْلَهُ تَانِي، وَلَا هَتَبْقَى بِنْتِي وَلَا أَعْرِفَكَ. قَالَتْ لَهُ: أَحْسَنَ.. خَيْرَ مَا يَقُولُوا بِنْتُ الْمَلِكِ الْفَلَانِي الَّتِي لَحَسَ كَلِمَتَهُ، وَعَطَى بِنْتَهُ لَوَزِيرَهُ خُوفَ مِنْهُ.. قَالَ لَهَا: إِخْرَسِي. وَرَاحَ ضَارِبَهَا كَفَيْنَ وَزَايَحَهَا بِرَّةَ الْقَصْرِ<sup>(٧٩)</sup>، وَقَالَ لَهَا: فِي سِتَيْنَ دَاهِيَهْ، مِشْ عَايِزُ أَشَوْفَ وَشَلْكَ.

لَمْتُ هِدُومَهَا يَا نَضْرِي فِي شَنْطُهُ، وَخَذْتُهَا وَنَزَلْتُ عَلَى حَسَنَ.. هِيَ وَالْجَنَائِنِي قَاعِدِينَ قُدَّامَ الْعِشَّةِ شَافُوهَا.. دَا سِتِ الْحُسْنُ. مِشُوا عَلَيْهَا لَقَمَ دِمُوعَهَا عَلَى خَدَّهَا.. أَهْ مَا لَكَ؟ حَكَلْتُهُمْ عَ الَّتِي حَصَلَ كُلُّهُ. قَالَ لَهَا حَسَنَ: وَهَتْرُوحِي فَاهْ دِلُوخْتُ؟. قَالَتْ لَهُ: هَقْعُدُ مَعَاكُورَ. تُقْعُدِي مَعَانَا!! هَتَقْعُدِي مَعَانَا فَاهْ بَسْ، وَالنَّاسُ هَتَقُولُ أَهْ. قَالَتْ لَهُ: النَّاسُ يَقُولُ الَّتِي تَقُولُهُ.. وَعَلَى كُلِّ رُوحٍ يَا سِيدِي هَاتِ الْمَاذُونُ يَكْتَبُ كِتَابَنَا دِلُوخْتُ<sup>(٨٠)</sup>. قَالَ لَهَا الْجَنَائِنِي: بَرَضُهُ يَا بِنْتِي يَلْزَمْنَا مَوَافَقَةَ جَلَالَةِ الْمَلِكِ.. هِيَ الْمَاذُونُ يَقْدَرُ يَكْتَبُ مِنْ غَيْرِ الْمَلِكِ مَا يُوَافِقُ. قَالَتْ لَهُ: مَا لِكِشْ دَعَاؤُهُ إِنَّتُهُ بَسْ يَا عَمِّي حَافِظُ.. رُوحُ هَاتِ الْمَاذُونُ إِنَّتُهُ وَتَعَالَى. قَالَ لَهَا: أَنْتِي حُرَّةٌ يَا بِنْتِي.. أَنَا عَبْدُ الْمَأْمُورِ<sup>(٨١)</sup>.



رَأَى الْجُنَانِي يَجِيبُ الْمَأْذُونُ، وَهِيَ يَا دُوبُ هَتَدُخْلُ تَحُطُّ شَنْطِطَهَا فِي الْعِشَّةِ وَالْقِيَامَةِ قَامَتْ<sup>(٨٣)</sup>.. آه.. هُوَ فِيهِ آه؟ قَالُوا: دَا مَلِكُ جِي بَدِيشَةُ يَأْخُذُ الْمَدِينَةَ وَاللِّي فِيهَا<sup>(٨٣)</sup>.. قَالَ لَهَا: مَا تُخَافِيشِ.. خَلِّكِي أَنْتِي هُنَا بَسْ، وَأَنَا هَطْلَعُ أَشُوفُ آه الْمَوْضُوعُ دِهْ وَاجِي.. سَابَهَا قَاعِدَةُ قُدَامِ الْعِشَّةِ، وَطَلَعَ لَبْرَةَ لَقَى النَّاسُ أَمَا تَقُولُ أُسْتُرِيَا رَبِّ.. آه يَا جَمَاعَةُ الْحِكَايَةِ؟ قَالُوا لَهُ: الْمَلِكُ الْفِلَانِي جَابِبْ دِيشَةُ كُلُّهُ وَجِي يَأْخُذُ الْمَدِينَةَ وَالْدِيشُ بَتَاعَنَا مِشْ قَادِرْ يَقِفْ قُدَامَهُ، وَخَلَّاصْ هِيَكْسَرُ بَابَ الْمَدِينَةِ وَهَيَدْخُلْ عَلَيْنَا. هُوَ سَمِعَ كَهْ. وَادَارَى فِي دَرْبِ عَشَانَ مَا حَدَّثَ يَشُوفُهُ، وَفَرَكَ الشَّعْرَتَيْنِ يَتَوَرَّعُ الْمُهْرَةَ فِي إِيْدِهِ، وَدَى جَاتْلَهْ.. شَبِيكَ لُبِّيكَ.. قَالَ لَهَا: اديكي شَافِيَهْ بَعِيْنِكَ. قَالَتْ لَهُ: إِرْكَبْ.. سَيْفُ ابُويَا آهْ وَارْكَبْ. هُوَ ابْنُ مَلِكٍ وَمِتْعَلَمُ كُلِّ حَاجَةٍ.. خَذَ مِنْهَا السَّيْفَ وَرَكِبَ فَوْقَ ضَهْرِهَا، لَقَاهُمْ كَسَرُوا الْبَابَ وَدَاخِلِينَ عَ الْمَدِينَةِ وَالْجَعِيصُ يَقِفُ<sup>(٨٤)</sup>.. النَّاسُ وَاقِفَهُ بَقَّةً تَتَفَرَّجُ، وَاحِدٌ لَوْحَدَهُ قُدَامَ دِيشُ بِحَالِهِ، وَنَازِلٌ فِيهِ حَصَدٌ.. مِينْ دِهْ يَا وَلَاد؟ وَكَانَ فَاهُ دِهْ مِنْ بَدْرِي؟.. مَا حَدَّثَ يَعْرِفُهُ.. مَا هُوَ جِهْ مِنْ بَلَدِهِمْ عَ الْجُنَيْتَةِ بَتَاغَ الْمَلِكِ لَا حَدَّ شَافُهُ وَلَا هُوَ شَافَ حَدَّ، فَمَحَدَّثَ يَعْرِفُهُ.. قَالُوا.. أَهْوَ وَاحِدٌ وَخَلَّاصْ، وَرَبَّنَا بَعَثُوهُلْنَا.. فَضِلْ بِحَارِبِ لَوْحَدَهُ لِمَا قَرَبَ يَخْلُصْ عَ الدِيشُ دِهْ اللَّيْ جِي يَأْخُذُ الْمَدِينَةَ.. وَبَعْدَ مَا كَانَ الدِيشُ بَتَاغَ الْمَلِكِ أَمَا يَجْرِي قُدَامَهُ، بَقَى هُوَ أَمَا يَجْرِي قُدَامَ الشَّاطِرِ حَسَنَ. فَفِيهِ وَاحِدٌ مَعَهُ بَتَاغَةُ دِي.. اللَّيْ أَمَا يَرْمُوها دِي فِي الْحَرْبِ، غَيْرَ السَّيْفِ يَعْنِي.. أَيُّوهُ حَرْبَةٍ.. قُومَ رَمَاهَا عَلَيْهِ فَجَتَ فِي قُوْرَتِهِ جَرَحَتُهُ<sup>(٨٥)</sup>.. وَاحِدٌ مِنَ الدِيشُ دِهْ رَمَاهَا عَ الشَّاطِرِ حَسَنَ فَجَرَحَتُهُ فِي قُوْرَتِهِ، وَالنَّاسُ شَافَتْ كَهْ.. يَا سَاتِرِيَا رَبِّ، أُسْتُرِيَا رَبِّ، وَهُوَ آه؟ كَبِسَ الطَّاقِيَّةَ عَ الْجَرَحِ<sup>(٨٦)</sup>.. وَوَرَا الرَّاجِلِ دِهْ لِمَا مَوْتُهُ، وَاللِّي فَضِلُوا مِنَ الدِيشُ دِهْ خَدَهُمُ الْمَلِكُ بَتَاعَهُمْ وَوَلَّى. الرُّغَارِيَتِ بَقَّةً إِشْتَفَلَتْ وَالطُّبْلُ وَالزُّمَرُ. وَالْهَيْصَةُ هَاصَتِ<sup>(٨٧)</sup>، وَهُوَ فَضِلَ لِحَدِّ اللَّيْلِ مَا دَخَلَ، وَدَخَلَ الْمَدِينَةَ فِي وَسْطِ النَّاسِ، مَا حَدَّثَ يَعْرِفُهُ.. الْمُهْرَةَ بَقَّةً مَشِيَتْ.. خَدَّتِ السَّيْفَ وَمَشِيَتْ، وَهُوَ دَخَلَ مَا حَدَّ يَعْرِفُهُ.

يَرْجِعُ مَرْجُوعًا لِمَيْنَ؟ لِسِتِ الْحُسْنِ.. قَاعِدَةُ مَسْتَنِّيَّةِ، اللَّيْ طَالِعَ يَشُوفُ الْحِكَايَةَ آه وَيَرْجِعُ، وَاللِّي رَأَى يَشُوفُ الْمَأْذُونُ وَمَاجَاشْ، وَقَلْقَانَهُ.. شَوِيْتَيْنِ وَجِهْ مِينْ؟ عَمَكُ حَافِظُ.. الْجُنَانِي.. إِهْ يَا عَمِي حَافِظُ.. يَعْنِي مَا جِيْتَشِ الْمَأْذُونُ؟ قَالَ لَهَا: وَاللَّهِ يَا بِنْتِي مَا حَدَّ قَاعِدُ فِي بَيْتَتِهِ.. النَّاسُ كُلُّهَا طَلَعَتْ فِي الشُّوَارِعِ. وَمَا حَدَّثَ قَاعِدُ فِي بَيْتَتِهِ.. أُمَالُ حَسَنَ فَاهُ؟ قَالَتْ لَهُ: طَلَعَ وَرَاكَ عَلَى طُولِ يَشُوفُ آه الْحِكَايَةَ، وَمَاجَاشْ لِدِلُوخت. قَالَ لَهَا: تِلَاقِيَهْ مَعَ النَّاسِ فِي الشَّارِعِ مَسْتَنِّيْنِ الْفَارِسِ اللَّيْ حَاشَ عَنْهُمْ وَعَنِ الْمَدِينَةِ.. مِينْ دِهْ يَا عَمِي حَافِظُ؟ قَالَ لَهَا: وَاللَّهِ يَا بِنْتِي مَا حَدَّ عَارِفُ.. أَمَا يَقُولُوا فَارِسُ رَاكِبِ مُهْرَةٍ سَمَرَةٍ أَمَا تَضُوي زِي السَّمْسِ. وَمَحَجَلُهُ فِي رِجْلَيْهَا بِحَجْلَيْنِ بِيضَ، وَمَحَجَبُهُ فِي قُوْرَتِهَا بِحَجَابِ أَبْيَضَ، وَلَوْلَا هُوَ كَانَتْ الْمَدِينَةُ وَقَعَتْ فِي إِيْدَيْنِ الْمَلِكِ الْغَرِيبِ دِهْ.. وَمَا حَدَّثَ عَارِفُ كَانَ هَيَعْمَلِ فِينَا آه الْمَلِكُ دِهْ. وَهُمُ فِي الْكَلَامِ دِهْ وَحَسَنَ جِهْ.. كَابَسَ بَقَّةَ الطَّاقِيَّةِ فِي رَأْسِهِ عَشَانَ الْجَرَحِ مَا يَبَانُشْ، وَالنَّاسُ أَمَا تَزَغَرَتْ فِي الشَّارِعِ، وَتَزَمَرُ، وَتُطْبَلُ.. وَفَرَحَانَهُ.. قَالَتْ لَهُ: دِهْ كَلَامُ يَا حَسَنَ.. تَسِيْبِيْنِي قَاعِدَهُ لَوْحَدِي كَهْ قَلْقَانَهُ عَلَيْكَ. قَالَ لَهَا: زِي بَعْضُهُ.. حَقَّكَ عَلَيْهِ، أَصْلُ أَنَا نَسِيْتُ نَفْسِي وَقَعَدْتُ أَتَفَرَّجَ مَعَ النَّاسِ عَ الْفَارِسِ دِهْ اللَّيْ رَبَّنَا بَعَثُوهُلْنَا. قَالَتْ لَهُ: وَمَعْرِفَتُوشِ مِينْ هُوَ؟ قَالَ لَهَا: مَا حَدَّثَ يَعْرِفُ مِينْ هُوَ لِحَدِّ بِلُوخت.. أَمَا يَقُولُوا النَّاسُ هَتَرُوحَ لِلْمَلِكِ وَتَقُولُ لَهُ يَشُوفُ مِينِ الْفَارِسِ دِهْ.

بَيَّةُ آه؟ الْمَلِكُ فِعْلًا طَلَعَ مَنَادِي فِي الْمَدِينَةِ وَيَقُولُ: فَارِسُ الرُّمَانِ، يَظْهَرُ وَيَبَانُ، وَعَلَيْهِ الْأَمَانُ.. فَارِسُ الرُّمَانِ يَظْهَرُ وَيَبَانُ وَعَلَيْهِ الْأَمَانُ. يَوْمَ وَاثْنَيْنِ وَثَلَاثَةٍ وَعِشْرَةٍ مَا حَدَّثَ ظَهَرَ. قَالَ الْوَزِيرُ لِلْمَلِكِ: يَا مَلِكُ دِهْ مِشْ بَنِي آدَمَ.. دَا نَجَدَهُ بَعَثَالَنَا رَبَّنَا مِنْ السَّمَاءِ وَرَجِعَتْ لِلْسَّمَاءِ. وَالنَّاسُ عَايَرُهُ تَفَرَّحَ... فَبَاحْنَا نَعْمَلُ لَيْلَهُ

كَبِيرَةً لَوْجَةَ اللَّهِ، وَالنَّاسُ كُلُّهَا تَأْكُلُ وَيَشْرَبُ وَيَتَبَسَّطُ إِلَيْهِ رَيْنًا شَالَ عَنْهُمْ الْغَمُّ دِي. قَالَ لَهُ: خَلَّاصٌ.. دِهْ لَوْ كَانَ بَنِي آدَمَ فَعَلَا كَانَ ظُهُرٌ.. دَا الْمَنَادِي أَدِيلَةَ عَشْرِ تَيَّامٍ يَفَادِي عَلَيْهِ.. دِهْ لَوْ كَانَ بَنِي آدَمَ فَعَلَا كَانَ ظُهُرٌ، قَالَ لَهُ: حَلَبٌ وَهَنْعَمِلَ اللَّيْلَةَ الْكَبِيرَةَ دِي أَيْمَنِي، وَقَاه؟<sup>(٨٨)</sup> قَالَ لَهُ: إِعْمَلْهَا بُكْرَةً، وَخَلِّهَا فِي الْجَنِينَةِ بِتَاعَتِي. الْجَنِينَةُ بِتَاعِ الْقَصْرِ، إِلَيَّ هِيَّةٌ فِيهَا مِينٌ؟ سِتِّ الْحُسْنُ وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ.

يَبَّةٌ حَلِيعَ الْمَنَادِي فِي الْمَدِينَةِ إِنْ الْفَارِسَ دِهْ تَجَدَّهْ مِنْ السَّمَا وَرَجَعَتْ لِلسَّمَا، وَالْمَلِكُ هَيَعَمِلَ لَيْلَةَ لَوْجَةَ اللَّهِ بُكْرَةً فِي الْجَنِينَةِ بِتَاعِ الْقَصْرِ بِتَاعُهُ وَكُلُّ النَّاسِ مَدْعِيَّةٌ فِي اللَّيْلَةِ دِي. وَالْحَاضِرُ يَطْلُنُ الْغَائِبَ، نَصَبُوا بَقَّةَ الرِّبَاطَاتِ فِي الْجَنِينَةِ وَالْكَهَّارِبِ.. حَاجَهُ.. لَيْلَةَ مَلُوكٍ بَقَّةً.. وَالنَّاسُ كُلُّهَا جَتَّ.. الْفَقِيرُ قَبِلَ الْغَنَى.. وَاشْتَغَلَ الرُّقْصُ وَالطَّبْلُ وَالزَّمَرُ.. وَسِتِّ الْحُسْنُ قَالَتْ: مَا تَبْجِي يَا حَسَنُ نَرُوحُ نَتَفَرَّجُ زِي النَّاسِ كُلُّهَا مِمَّا تَتَفَرَّجُ. قَالَ لَهَا: مَتَفَرَّجُ عَلَى؟ قَالَتْ لَهُ: لَعِ يَلَّةً<sup>(٨٩)</sup>. يَبَّةٌ رَاحُوا، الْوِزِيرُ قَاعِدٌ كِهْ جَنْبَ الْمَلِكِ زِي الْبَوَّ شَافَهُمْ<sup>(٩٠)</sup>.. مِتَقَاطُ هُوَ بَقَّةٌ مِنَ الشَّاطِرِ دِهْ إِلَيَّ خَدُّ مِنْهُ بِنْتُ الْمَلِكِ.. فَلَمَّا شَافَهُمْ رَاحَ قَائِمٌ فِي وَسْطِ النَّاسِ وَمِشِي عَلَيْهِمْ.. وَقَالَ لَهُ: أِهْ يَا وَلَدُ اللَّهِ جِييْكَ هِنَا.. دَا ائْتَهْ عَيْنُكَ قَرَعَهُ<sup>(٩١)</sup>.. إِلَيَّ هُوَ يَعْنِي جِي وَجَابِبَ بِنْتُ الْمَلِكِ مَعَا، وَرَاحَ مِتَعَزِّمٌ بِكُلِّ مَا عِنْدَهُ وَرَاحَ ضَارِبُ الشَّاطِرِ حَسَنٌ بِالْكَفِّ، الطَّاقِيَّةُ وَقَعَتْ، وَبَانَ الْجُرْحُ إِلَيَّ فِي قُورَتِهِ. النَّاسُ شَافَتْ الْجُرْحُ مِنْ هِنَا وَالْقِيَامَةُ قَامَتْ.. هُوَ دِهْ إِلَيَّ كَانَ رَاكِبَ الْمَهْرَةِ السَّمَرَةِ.. هُوَ دِهْ الْفَارِسُ بِعَيْنِهِ إِلَيَّ إِيحَا شَفَنَاهُ أَمَا يَدْبَارِبُ لَوْحَدَهُ، وَهُوَ دِهْ الْجُرْحُ إِلَيَّ إِنْجَرَحَهُ فِي قُورَتِهِ، وَهِيَّةٌ دِي الْعَلَامَةُ بِتَاعَتِهِ. قَامَ الْمَلِكُ ثَالَ لَهُ: ائْتَهْ؟ قَالَ لَهُ: أَيُّوَهْ أَنَا فِلَانُ ابْنِ الْمَلِكِ الْغِلَانِي، وَحَصَلْ كَذَا وَكَذَا.. وَحَكَائِهِ الْحِكَايَةِ مِنْ حَلَقَاتِ إِسْلَامُو عَلَيَّكُ<sup>(٩٢)</sup>، وَالْوِزِيرُ قَطَعَ الْوَرَقَةَ.. وَحَكَّى الْحِكَايَةَ كُلُّهَا. يَبَّةُ النَّاسِ ائْتَلَمَتْ عِ الْوِزِيرِ، مَوْتَهُ، وَالْمَلِكُ نَادَى<sup>(٩٣)</sup> عِ الْمَادُونِ قَالَ لَهُ: ائْتَبْ كِتَابَ بِنْتِي عِ الشَّاطِرِ حَسَنٌ بِلُوحْتِ، وَدِي تَبَّةٌ لَيْلَةَ الْفَرَحِ بِتَاعُهُ. وَاتَّجَوَزَ الشَّاطِرُ حَسَنٌ سِتِّ الْحُسْنِ، وَبَقِيَ الْوِزِيرُ مَطْرَحَ الْوِزِيرِ إِلَيَّ مَاتَ دِهْ، وَعَاشُوا فِي التَّبَاتِ وَالنَّبَاتِ، وَخَلَقُوا صَبِيَّانَ وَبَنَاتَ.

\* الراوية: خيرية أحمد عبدالله - أمية - رية منزل - مواليد عام ١٩٤٠ - قرية «أعطو الوقف»، مركز «بنى مزار»، محافظة «المنيا».

\* مكان جمع الحكاية وتاريخها: أعطو الوقف، ١٩٨٨م.

\* هذه الحكاية هي أصل النص الشعري العامي الذي أعده الشاعر الراحل/ فؤاد حداد ورفيقه متولى عبداللطيف بعنوان «الشاطر حسن» أيضاً، مع بعض خلاقات بسيطة؛ لكنها حاسمة، بين الأصل والنص المعد عنه، اقتضتها طبيعة مرحلة الستينيات [بهذا الصدد راجع البحث: الشاطر حسن على مسرح وكالة الغوري - مجلة الفنون الشعبية - العدد (٢٠) - الهيئة المصرية العامة للكتاب.. يوليو.. أغسطس - سبتمبر/ ١٩٨٧ - ص: ١١٧ - ١١٩]. وتتفق نهاية النموذج للحكاية، أو تكاد، مع نهاية نص الشاعر الراحل، بيد أن هناك نموذجاً شعبياً آخر للحكاية يتزوج فيه الشاطر حسن ست الحسن والجمال، ويعود بها إلى مملكة أبيه، معتلياً صهوة السلطة، ومحققاً لشعبه الحب والعدالة والخير. وسوف نقوم بنشر هذا النموذج في عدد لاحق.

\* المفردات والعبارات المستغلقة ومعانيها.

١ - متجوز: متزوج، مما أحدثوا به قلباً مكانياً.

٢ - تخلف: تنجب.

٣ - يانصرى: يا نظرى، مما قلبوا قناه ضاداً، وهو تعبير مقصور على النساء، يقصد به استدعاء النظر فى هذا المعرض للتدبر. - هوه: هي (هو) الفصيحة. - ده: هي (هذه) الفصيحة.

٤ - لع: هي (لا) الفصيحة، حرف نثى لقولها الملك افعل، وهو أن يفعل.

٥ - برضه: بضم الصاد، تقوم هنا مقام أداة وصل بمعنى الذى لإفادة الاستنكار.



- ٦ - ضُرَّة: «الضرة» للمرأة امرأة زوجها، وهي من «الضرير»، ضد النفع.
- ٧ - انتت: هي (انت) الفصيحة.
- ٨ - أهل: أبداً.
- ٩ - أوضتها: حجرتها.
- ١٠ - دغيشة الفجورية: ظلمة آخر الليل، أي وقت الفلّس.
- ١١ - قلعت ملط زلط: تجردت تماماً من ملابسها.
- ١٢ - وشّها: وجهها. - بقه: يجيء هنا بمعنى ذلك.
- ١٣ - ويد: ولد.
- ١٤ - دول: هؤلاء أو أولئك.
- ١٥ - على وشّ يا فتاح يا عليم: تعبير يفيد معنى سماحة الوجه وجماله وتمتعه بالقبول.
- ١٦ - عيت: مرضت وأعيأها المرض.
- ١٧ - زى: مثل.
- ١٨ - كه: هكذا.
- ١٩ - فاه: أين.
- ٢٠ - اه: كيف.
- ٢١ - انتشور: أصبح قادراً على الذهاب في قضاء ما يريد، أو ما يطلب منه، بمفرده.
- ٢٢ - محببة ومحبلة: «الحجاب» بياض في جبين الفرس. و«الحجل» بياض في قوائمه أو في ثلاث منها أو في رجليه، وهو لا يجاوز الأرساغ؛ لأنها مواضع الأحجال، أي الخلاخيل والقيود.
- ٢٣ - يحوشها: يمنعها عنه ويستبقها لنفسه.
- ٢٤ - علام: «العلام» هو التعليم.
- ٢٥ - يزقيها: يسقيها. مما قلبوا سينه زايا.
- ٢٦ - أمال: بتقخير الميم المشددة، تجيء هنا تساويلية لإفادة اللهفة.
- ٢٧ - مدأيق: من الضيق الذي هو ضد الانشراح والسرور، مما قلبوا ضاده دالاً.
- ٢٨ - يدعيس: يبحث ويبحث في البحث.
- ٢٩ - يناسبوك: يصهرون إليك، فتكون بذلك «نسيبهم» أي قريبهم.
- ٣٠ - باعته: بعث له رسولاً، أو أرسل له كتاباً، أو غير ذلك.
- ٣١ - بيه: بتشديد الباء المفتوحة، لها معان عديدة تفهم من السياق، وهي هنا تفيد الترتيب والتعقيب.
- ٣٢ - قد: بمعنى مثل أو مقدار.
- ٣٣ - خش عليها: أي دخل بها، وتسمى ليلة الدخول بالعروس عندهم «ليلة الدخلة».
- ٣٤ - الصنيورة: هي (الصنيورة): كلمة إيطالية دخلت إلى العامية لتعني المرأة أو الفتاة الجميلة المتأنقة.
- ٣٥ - بقى مطروش عليها: أصبح يتساقط عليها لهفة ورغبة.
- ٣٦ - قادت فيها النار: اشتعلت، يكنى بذلك عن شدة الحقد أو الغيظ أو الغيرة أو ما أشبه.
- ٣٧ - تهرى وتنكت: تعبير عامي يفيد الحديث، وإعادة الحديث الناجم عن الحقد أو الغيظ أو الغيرة أو ما أشبه.
- ٣٨ - طب: يادئة بمعنى إذن. - إحنا: نحن، وهي معرفة عنها.
- ٣٩ - يادى العصية: أي ياللهذه من مصيبة، ويجمعونها على «مصائب».
- ٤٠ - بتأوتين: مثني «بتأوه»، والجمع «بتاوه» بكسر الباء، وتشديد التاء المفتوحة، وهو خبز رقيق وواسع يمنع من دقيق الذرة الشامية، وقد يضاف إليه قليل من دقيق القمح، ويقال إن كلمة «بتاوه» كلمة فرعونية قديمة معناها: الخبز.
- ٤١ - ضهرى: ظهري، مما قلبوا ضاه ضاداً.
- ٤٢ - يترشع عليه حسرة.
- ٤٣ - إنتى: هي (انت) الفصيحة.
- ٤٤ - تحمحم وتيركس: «الحمحم» صوت الفرس، و«البركسة» ضرب الأرض بالقدمين الأماميتين على التوالي بعنف وسرعة.
- ٤٥ - اقترعف: اضطربا شديداً من الخوف المفاجئ.
- ٤٦ - تحمى: تشفى من مرضها.
- ٤٧ - اللعوب خال عليه: أي انطلت عليه الحيلة.

- ٤٨ - إلتى فى سكتى يخليلى: أى الذى فى طريقى يتحنى جانباً، وهو تعبير يكتى به عن شدة السرعة.
- ٤٩ - دكهى: اسم إشارة فى العامية للبعيد.
- ٥٠ - سقطت: يقولون: سقط الولد من بطن أمه، ولا يقولون وقع، وهو صحيح لغة، والمعنى القى نفسه من بطنها قبل تمامه.
- ٥١ - يرجع مرجوعنا: أى يعود بنا الحديث.
- ٥٢ - الهدوم: الأثواب، ومفردها عندهم «هيمّة»، وفى اللغة (الهدم) هو الثوب البالى، والجمع (أهدام).
- ٥٣ - سير: «السير» هو العادة الجماعية المتعارف عليها.
- ٥٤ - صحاه: أيقظه.
- ٥٥ - تعا: هى «تعالى»، لكنهم أحياناً ما يحذفون المقطع الأخير منها، ولذا لزم التنويه.
- ٥٦ - بأصه: اسم الفاعل من «بص يبعص»، أى متطالعة. وفى اللغة (البص) هو اللمعان. و«التراسية»: كلمة إيطالية دخلت إلى العامية، ومعناها: الشرفة. و«البلكونة» أصلها إنجليزى، وقد أرادت بها الراوية توضيح معنى كلمة «التراسية»، التى خشت أن تكون مستغلفة على المتلقين.
- ٥٧ - صبحان: صبحان. - اللى: الذى.
- ٥٨ - اكسف: خجل خجلاً ذهب بدماء وجهه، فهو «مكسوف».
- ٥٩ - خير صباحين: رد لتحية «صباح الخير» بأحسن منها، وهو شائع فى القرية التى جمعت منها الحكاية.
- ٦٠ - مش على طول إيدنا: أى لا تقدر يدنا على أن تطولها، لفقر أو لوضاعة أو لغير ذلك.
- ٦١ - داييه: مهترئة.
- ٦٢ - مرة الملك: أى زوجة الملك.
- ٦٣ - لبوه: هى (اللبوة) أنثى الأسد، ولأن لهذه الكلمة دلالة سيئة فى الفكر الشعبى، فقد احتاطت الراوية بما ساقته من حديث سبق الكلمة، ووضعناه بين قوسين لذلك، ثم احتاطت بعد ذلك فى السرد، فلم تذكر هذه الكلمة مرة ثانية.
- ٦٤ - يشفى: يمتلئ بأشياء فى حركة دائبة، تذكرها الراوية فيما بعد.
- ٦٥ - حاجتن: حاجة، مما أبقوا على تنوينه، ولكنهم نونوها بالجر فى كل المواضع.
- ٦٦ - شُبَّيك لُبَّيك: إذا كانت «لُبَّيك» من التلبية يكون معنى العبارة «أنا مقيمة على طاعتك»، لأن أصل التلبية هو الإقامة بالمكان، وتكون «شُبَّيك» اتباع تقدم عن موضعه، والنصب يكون على المصدر. أما إذا كانت «لُبَّيك» من (اللب) أى المحاذاة (من قولهم فى اللغة: دار فلان تلبُ دارى، أى تحاذيها) يكون معنى العبارة «أنا أواجهك بما تحب إجابة لك»، والياء هنا تكون للتثنية، وفيها دليل على المصدر للمصدر.
- ٦٧ - فضلت: ظلت.
- ٦٨ - الشخبين: مثنى «شُخب»، وإن كان يقصد بهما الجمع. و«الشُخب» جريان اللبن فى الإناء وقت الحلب، وهو صحيح لغة.
- ٦٩ - قزازه: زجاجة. - نط: قفز.
- ٧٠ - تحايل: من الحيلة، أى كأنها كانت تحتال لشئ تبغى الوصول إليه، ولم تكن مريضة.
- ٧١ - فَنْدَه: «الفنده» هو الشئ أو الشخص غير المتسق مع نظائره وأشباهه - ويه سبر داير: وتصبح عادة شائعة.
- ٧٢ - لحس كلامه: أى رجع فى كلامه وعدل عنه، وليس هذا من شيم الملوك عند العامة.
- ٧٣ - إزُيك: كيف حالك؟
- ٧٤ - بعافيه شويه: أى مريض، فهم كما يقولون عن الأعمى «بصير»، يقولون أيضاً عند السؤال عن مريض أو الإخبار عنه أنه «بعافيه» تفاؤلاً له بالسلامة والصحة.
- ٧٥ - كلام ابن عمّ حديث: تعبير شائع يفيد أن ما جرى لم يكن غير مجرد كلام، ليس أكثر.
- ٧٦ - ما عطاش خوانه: لم يشك فى أن الوزير يمكنه أن يفعل ما فعل، فآمنه.
- ٧٧ - أبعديه: اقطع كبير من الأراضى، كان يقطعه الولاة لذوى الحظوة عندهم.
- ٧٨ - حسك عينك: أشد أساليب التحذير فى اللهجة العامية، إذ لا ينبغي لابنه الملك أن تحس حتى بمجرد الرغبة فى مغادرة قصر أبيها، لا أن تفعل عياناً بياناً.
- ٧٩ - زايحها: اسم الفاعل لـ «زاح يزح زيح» فى العامية، أى يدفع أحداً بيديه طارداً له، والهاء ضمير المؤنث، مفعول به.
- ٨٠ - وعلى كلن: هى (وعلى كل)، مما أبقوا على تنوينه فى العامية.
- ٨١ - أنا عبد المأمور: هى فى العامية «أنا عبد مأمور»، ودونها نحن على منطوق الراوية لها.
- ٨٢ - يا دوب: تؤدى معنى بالكاد.
- ٨٣ - بديشه: بجيشه.



٨٤ - الجعيص: القوي الشديد ذو اليأس.

٨٥ - قورته: جبهته.

٨٦ - الطاقية: غطاء رأس شعبي يصنع من الصوف في القرية التي جمعت منها الحكاية.

٨٧ - الهيص: الضجة المصحوبة بهرج شديد، وغالباً ما تستخدم للتعبير عن الفرح والسرور.

٨٨ - أيمتى: هي «متى» الفصيحة.

٨٩ - يله: هيا.

٩٠ - البو: جلد يحشى ثبناً ويجفف لئلا يفسد، ويوضع للبقرة أو الجاموسة التي فقدت وليدها كي تظنه ابنها فتحلب.

٩١ - عينك قرعه: تعبير شعبي يعني عدم حياء من يقال له.

٩٢ - من مطلق لسلامو عليك: لازمة من لوازم الاختصار في السرد، وهي تعني من البداية إلى النهاية.

٩٣ - نادم: نادي، من النداء وليس المناذمة.



# الحماة

## فى الأدب الشعبى المصرى

د. محمد عبد السلام إبراهيم

الحماة أم الزوج، وشهرتها فى صراعها مع زوجة ابنها مشهور فى الشرق والغرب، ومن الأمثلة المشهورة: (الحمه حمه)<sup>(١)</sup>. ويقصون عنها الأقاصيص الكثيرة، وقد قال فيها بعض العوام بعض الأزجال:

قف واستمع واملا الأفهام  
اصح تكون عينك غفلا  
لما رأيت منهم نكبات  
يقوم يعمل حالته زعلان  
إن كان جواز قل لى عليه  
ست جميلة وأهل أمان  
وتجمع العيلة وتهلل  
يلقى الدار بالفرح مـلانة  
هو جنون جـالك ولـا إيه  
دى فضيحتنا بقت رنانة  
تلاتين ليلة طوال مـلاح  
وأم العريس تجرى فرحانة  
إلى الخ .....

حولها من حكايات، وما دار حولها من نكات، ويستشهد على ما قال بذلك الزجل الذى يصور الحماة فى حال غيرتها من زوجة ابنها، ومحاولات التفريق بينهما، واستبدالها بأخرى.

إن كنت داير وابن غـرام  
قصصة ظريفة بالأحكام  
قلت لها فى غيرة الحموات  
لما تشوف ابنها نشوان  
تقوله امه زعلان على إيه  
وانا أخطبك بنت البـيـه  
من لطشتها تقوم وتطبل  
يدخل جوزها يقف يتامل  
يقول لها جوزها جرى إيه  
الجـرسـة دى امال على إيه  
وبعدما ينصبوا الأقراح  
والهم عنهم راح وانزاح  
.....

وقد اتخذت الحماة موضوعاً للتنكيت على اللسنة؛ حيث يخص الأستاذ أحمد أمين «الحماة أم الزوج» بحديثه، ويشير إلى الطابع العدائى الذى يطبع العلاقة التى تنشأ بينها وبين زوجة ابنها فى كثير من الأحيان، كما ينبه إلى ما نسج



ولم يشر الأستاذ أحمد أمين إلى «الحماة أم الزوجة»، ولها حظها من الشهرة في «التنقيص والتكيد» على زوج ابنتها، ونصيحتها من الأمثال والنكات التي تدور حولها. إلا أن هذا لا يقلل من قيمة ما أورده حول هذه الشخصية المهمة، وإشاراتِهِ إلى ما دار حولها من أشكال التعبير الأدبي الشعبي التي تشكل مادة تغري الباحث بجمعها ودراستها سعيًا إلى استخلاص ملامح الصورة التي ترسمها لتلك الشخصية المهمة، وإبراز الدلالات النفسية والاجتماعية التي تعكسها، والتي تمثل مكونًا من مكونات الإطار الثقافي الذي يعيش داخله الإنسان المصري، الذي يرتبط ويتأثر بتلك الشخصية.

### الحماة أم الزوجة:

تحب الأم ابنتها فـ «البنات حبيبة أمها» كما هو شائع، وتخاف عليها من أشياء كثيرة؛ أشدها أن «تبور»، فلا تتزوج، وأعظم أمنياتها أن تراها «متهنية في بيت العدل»، ويدفعها هذا إلى أن تتعجل زواجها، وتدعو الله في كل حين «أن يرزقها بابن الحلال الذي يريح قلبها»، وتسعى إلى ذلك بكل ما لديها من وسائل.

تحتفى الأم بـ «عريس ابنتها» في مرحلة الخطوبة، وترعاه بعد الزواج، ويتحدث الناس عن تلك الأم التي تؤثر زوج ابنتها بـ «المستحبي»، وربما قدمته على ابنها. خاصة بعد أن يتزوج وتأخذ منها «العدوة» أي زوجته.

وهي حين تفعل ذلك إنما تفعله من أجل «عينى ابنتها»، وفي سبيل سعادتها وهنائها؛ إذ تطمأن ما تقدمه من خير لزواج ابنتها سيعود أثره عليها حبًا ومعزة من الزوج. إلا أن الحال لا يكون دائمًا على هذا النحو، فكثيراً ما يسمع الناس ويرون أم الزوجة التي «تنغصص على زوج ابنتها عيشته، وتكد عليه حياته»، بما تقوم به من «دس أنفها في كل صغيرة وكبيرة» في حياته الزوجية، وبما تدفع ابنتها إليه من أفعال وتصرفات تتسبب في إيجاد المشاكل؛ لذا نسمعهم يوجهونه إلى ما ينبغي عليه أن يقوم به تجاهها اتقاء شرها، وحماية لحياته الأسرية من «النكد والتنقيص»؛ فيقولون: «بوس إيد حماتك، ولا تبوس إيد مراتك». هكذا ينصح المثل أن يتودد إلى حماته ويسترضيها، ويقدمها في هذا على زوجته؛ لكي يأمن شرها، ويصون بيته وحياته الزوجية من خطرهما.

لكن «الحماة أم الزوجة» قد لا يجدى معها التودد والاسترضاء من قبل زوج ابنتها، وتصر على التدخل بينهما، وهنا يرد المثل على لسانه: «وفرى نفسك يا حماتي مالى إلا مراتى». يطلب إليها أن تدعه وزوجته في حالهما، ولا تتدخل

بينهما، فليس لأحدهما إلا الآخر، وهما يمثلان وحدة متماسكة.

فإذا لم تكف «الحماة أم الزوجة» من شرها، وأصرت على «النقار، وعمل المشاكل»، قال المثل: «قال حماتي مناقرة، قال طلق بنتها». حيث تزايد شرها، ولم ينفع معها تودد ولا رجاء، وأصرت على «النكد والنقار»، فلم يبق أمام الزوج المسكين إلا أن يطلق ابنتها. وهكذا تتسبب الأم التي لا تراعى الأصول والحدود في علاقتها بابنتها وزوجها في «خراب بيت ابنتها وهدم عرشها». وفي هذا المثل تحذير من ذلك الصنف من الأمهات، من الكوارث والمصائب التي قد يجلبنها إلى بناتهن؛ بسبب سوء تصرفاتهن، وتدخلهن في حياتهن الزوجية بصورة سلبية. ويمثل رضا «الحماة» عن زوج ابنتها وجبها له سبباً للخير، وأمرأ يدعو إلى الاستبشار، فهم يقولون لمن يفد عليهم، وهم يتناولون طعامهم، وكان الطعام طيباً موفوراً: «حماتك بتحيك». أى يدعوته إلى مشاركته طعامهم. فالخير والوفرة ثمرة من ثمار حب «الحماة» لزوج ابنتها، ودلالة عليه.

أخذت «الحماة» موضوعاً للتكيد، كما أشار الأستاذ أحمد أمين من قبل، ويلاحظ المرء أن النكات التي تدور حول «الحماة» قد اتخذت من «الحماة أم الزوجة» مادة لها، ولا يكاد يعثر على نكتة تتناول «الحماة أم الزوج».

وهذه نماذج من النكات مرتبطة بـ «الحماة»:

● السيد: خذ النص جنيه ده، وروح استنى حماتي على المحطة، ولما تيجى هاتها وتعالى.

الخادم: وإذا ماجتش؟

السيد: أدبك جنيه»

● «اشتكت واحدة ست جوزها للقاضى، وطلبت الطلاق. ولما سألها القاضى عن السبب، قالت: إنه بيحط قطن في وده كل ما تيجى أمى لزيارتنا فى البيت».

● «ودلوقتى ها حكيكم حكاية تموت من الضحك، أرجوك استنه لما تيجى حماتي تسمعها».

● «واحد سأل الثانى إيه الفرق بين المصيبة والداهية؟

- رد عليه:

المصيبة إن كنت ماشى انت وحماتك جنب التربة، ووقعت حماتك فيها.

- طيب والداهية؟

- الداهية إن حماتك تطلع تانى..»

● «واحد ركب القطار ومعه حماته، ولما جه المفتش، سلمه تذكرتين. المفتش سأل: من وياك؟

الراكب: أنا والغراب».



● «واحد بيقول للتانى: الغريبة إن مراتك تشبه أمها تمام الشبه رد التانى: مهي دى مصيبتى السوده، لأنى دايماً بشوف حماتين» (٢).

من الواضح أن تلك النكات جميعها تتناول «الحماة أم الزوجة»، وأنها تعبر عن مشاعر الكراهية التى يحملها الزوج لها والتى ترجع إلى ماسبق أن أشرنا إليه من تدخلها بصورة سيئة فى حياة ابنتها الزوجية، وما تجره على الزوج من متاعب. ويمكن تفسير ارتباط النكتة بـ «الحماة أم الزوجة» دون «الحماة أم الزوج» بأن النكتة كشكل من أشكال التعبير فى الأدب الشعبى تتداول وتشيع بين الرجال غالباً فهى شكل رجالى. ويلقى هذا بالضوء على طبيعة الشكل الأدبى الشعبى من حيث ارتباطه بموقف أو جنس أو مرحلة من مراحل العمر.

### الحماة أم الزوج:

تتحرق الزوجة شوقاً إلى إنجاب الولد الذكر فـ «كلمة ولد تهز البلد»، و«الولد فرحة ولو كان طرحة». ويرجع ذلك إلى أسباب اجتماعية واقتصادية ونفسية متداخلة ومؤثرة (٣). فإذا أعطاه الله إياه سعدت وسعد من حولها ممن يحبونها ويتمنون لها الخير. ونراها ترعى «وليدها الغالى» وتفقد عليه من فيض حباها وحنانها، ونسمعها تناغيه، تجتاز بخيالها المجنح الأيام والشهور والسنين. فتراه وقد شب واستوى، وصار شاباً مليحاً «يملا العين»، «عريساً يزف إلى عروسه»، وهى «ترقص فى زفته»، وترى «عروسته تملأ عليها الدار». فإذا أرفهنا إليها السمع، استمعنا إليها تبث هواجسها وهمومها التى تضرب فى أعماقها متداخلة مع تلك المشاعر والرؤى والأحلام الحلوة، واكتشفنا أنها تخاف ذلك اليوم الذى تتعجل مجيئه: خوفاً يوجع قلبها المتلهف شوقاً إليه. وأن ذلك القلب هو ميدان الصراع، لا يهدأ بين شوقها لرؤية ذلك اليوم، وخوفها من مجيئه؛ تناغى وليدها:

«ناغىلى واناغىلك	قبل عروستك متجيك
تاخـدك منى	وتحرمنى دخلة منديك
كلمنى واكلمك	قبل عروستك متجيك
تاخـدك منى	وتحرمنى دخلتك»

نكاد نحس النار المشتعلة فى قلب تلك الأم التى تنفرد بوليدها، تعكف عليه تشبع جوعها، وترى ظمأها إليه، وهو فى مهدها وحدها، بين يديها وحدها، فى حضنها وحدها.

وقبل أن يأتى ذلك اليوم الطول المر، وتأتى المرأة الأخرى فتأخذ منها.

ولا يملك المرء إلا أن يتوقف طويلاً عند تعبير: «تاخذك منى»، صرخة ألم معض، لا تعادلها إلا صرخة ألم بعثتها طعنة فى أعماق القلب، أو أخذ الروح من الجسد، انتزاعها منه، تاتى العروسة المتمناة المخوفة، تلك المرأة الأخرى فتأخذ منها ابنها، الذى حملته فى بطنها وقلبها، ووضعته كرهاً، ثم رعتة وسهرت عليه ليال طويلة «تأخذه كده على الجاهز»، «يا سلام»؟!

كما يقف المرء طويلاً عند التعبير: «تحرمنى دخلة منديك»، و«تحرمنى دخلتك»، يظهر من السياق فى مقطوعتى المناغاة أن حزن الأم وألمها من أن تاتى الأخرى فتأخذ منها ولدها، إنما مردهما إلى النتيجة التى ستترتب على ذلك «الأخذ المخيف»، وهى هذا «الحرمان» من «دخلة منديك» مرة، ومن «دخلتك» مرة أخرى. ويساعد هذا على تفهم سر الخوف والحزن الباديين فى المناغاة.

يعرف الفلاحون خاصة دلالة «دخلة المنديل». فقد كان الفلاح يحمل طعامه معه إلى الحقل «مصروراً فى المنديل»، وهو حين يذهب إلى السوق يبيع خيرات حقله، يعود وقد اشترى لاهله «الحاجة الحلوة مصرورة فى المنديل»، و«تصر الفلاحة ما تدخره من مال فى المنديل»، «الصرة» فـ «دخلة المنديل» هنا تعنى الخير والعتاء المادى. أما تعبير «دخلتك» فله دلالة المعروفة على نطاق واسع، وهى تتضح أكثر فيما يقال فى مواقف بعينها «كفاية دخلتك عليه» حتى «ولو بإيدك فاضية»، فالأمر - هنا - يعنى مجرد التواصل النفسى الذى يحقق الإشباع العاطفى. هذا، إذن، ما تخاف الأم أن تحرم منه. حين تجى المرأة الأخرى فتأخذ منها ابنها، وربما أمكننا - فى ضوء هذا - أن نحس بقسوة ذلك «الحرمان» المنتظر، الذى يقض مضجع تلك الأم، وهى تناغى وليدها، لهذا نسمع الأم تقولها واضحة صريحة: «أول حزننى جيزة ابنى»، هكذا «على بلاطة ومن غير لف ولا دوران». أول أحزانها وأمرها «جيزة ابنها». ولا يملك المرء إلا أن يرثى لها، ويقرها على ما تصرح به حين يسمع الابن يقول بصراحة جارحة: «اللى بتتام.. أحسن من أمى وأختى». بلا «حيا ولا خشى» يعلن الولد أن امراته أحب وأثر لديه من أمه وأخته.

تدرك الأم هذه الحقيقة غير أن «قلبها لا يطاوعها»، ويظل متعلقاً بابنها، يهفو إليه، ويحنو عليه، ونسمعها تقول معبرة عن هذه الحالة: «الولد ابن مراته والحزينة يتحلف بحياته»،



ويشد الانتباه تعبير «الولد ابن مراته»، لم يقل الأم «جوز مراته»؛ حيث يكشف هذا التعبير الكثير عن طبيعة الصراع بين الأم وزوجة ابنها، ويوضح حقيقته، فهو صراع - هنا - بين امرأتين على أمومة ابن، تسلم الأم بأن ابنها، بعد أن تزوج صار ابن امرأتها، لكنها ما تزال «تحلف بحياته» فهو «أغلى الحبايب» رغم ذلك. وهذا هو قلب الأم.

هكذا تتكشف طبيعة الصراع بين الأم وزوجة ابنها، ويظهر أنها طبيعة معقدة، كثيرة الأبعاد والعناصر، ويساعدنا تتبعنا للعادات والتقاليد والممارسات الشعبية المتصلة بالعلاقة بين الحماة وزوجة ابنها - على أن نفهم أسرار تلك العلاقة. ولقد كان من المشاهد، عندما يصل موكب العروس إلى دار عائلة العريس، أن تقف أم العريس على عتبة الدار، رافعة ساقها في شكل مستعرض يسد فتحة الباب، بحيث تضطر العروس إلى أن تنتحي، وتعبير إلى داخل الدار من تحت ساق أم زوجها «حمااتها». والمغزى هنا واضح، وهو أن تعيش هذه الوافدة الجديدة «تحت رجلين» الأم.

ويكشف هذا عن طرف آخر من أطراف الصراع بين الأم وزوجة الابن. فقد كانت الأسرة المصرية أسرة ممتدة تضم الأبناء والآباء والأجداد في «معيشة واحدة»؛ حيث يتزوج الأبناء ويعيش كل منهم مع زوجته، ومن ينجب من أبناء في غرفة من غرف البيت، وتحكم «أم الرجالة» البيت وتتصرف في شئونه، وزوجات الأبناء «تحت أيدها» تقسم بينهن العمل، وتعطى كل واحدة ما يلزمها لأداء عملها، كما ترى هي، وفي هذا تكثر حكايات النسوة عن «فلانة» التي «تقفل على كل حاجة، العيش، واللبن، والإدام، حتى حبة الملح»، والتي «لا يخرج من أيد مراة ابنها أن تتصرف في قشة في الدار».

يبدو الأمر هنا سيطرة وتحكم من جانب «الحماة»، وتعمل ورغبة في الاستقلال والانفراد بحياة خاصة من جانب زوجة الابن، ويحدث أن يمتد الصراع بين «الحماة» وزوجة الابن إلى الحد الذي ينتهي به الأمر إما إلى طلاقها، وإما إلى أن «تنعزل» أي تستقل بـ «معيشة خاصة»، قد تكون داخل البيت أو تخرج بزوجها إلى بيت مستقل. إنه صراع الأجيال، وفي ضوء هذا نستطيع أن نفهم المثل الذي يقول على لسان زوجة الابن: «الحمة حمة، وأخت الجوز عقربة صمة».

فـ «الحماة» - بالنسبة إليها وبذلك الصورة - «حمة خبيثة» تصيب حياتها بأفك الأمراض، وتعمل على تدميرها؛ لذا تكرها كراهية الموت.

ويسترعى الانتباه في هذا المثل إضافة «أخت الزوج» إلى «الحماة» - أمها - في الشر والإيذاء، والواقع أنهم يطلقون

عليها «الحماة» هي الأخرى. وفي العادة لا يقلل ما تناله الزوجة من الكراهية والإيذاء من أخت زوجها عما تناله من أمها. ولا يقل الصراع بينهما على الزوج والأخ، عن الصراع بينهما وبين الأم على الزوج والأبن، بكل ما يمثله ذلك وما يرتبط به من تداعيات. فهي بالنسبة إليها «واحدة غريبة، جاءت لتأخذ أخلها منها». ولا تكف الزوجة عن الشكوى من حماتها والتعبير عما تلاقيه من إيذاتها فنسميها نقول: «الليبه والنار ولا حملتى في الدار»؛ حيث تحتل خطر الخرق والحرق، ولا تحتل شر وجه حماتها معها في الدار، فهي أشد منهما خطراً. ويسألون «الحماة» ويذكرونها بخلها أيلم كانت «زوجة ابن»، وبما كانت تلقاه على يد «حمااتها»، لعل الذكرى تنفعها؛ أولم تكوني زوجة ابن في يوم من الأيام؟<sup>١٩</sup> فقالوا: يا حمة مكتيش مرات ابن؟ قالت كنت ونسيت» (٤)

كانت «زوجة ابن» في يوم من الأيام، وعاشت تحت يد حماتها. «وداقت المر ومر المر» أما اليوم فهي «حماة» ويحلولها «أن تمرر عيشة زوجة ابنها»، وتسقيها من ذات الكلس الذي سبق أن جرعتها إياه حماتها؛ فهي «تخلص من امرأة ابنها ما نالها على يد حماتها».

أم أن هذا هو شأن الإنسان «يحب العدل مظلوماً، ويكره ظالماً»<sup>٢٠</sup>

هكذا صور المثل الشعبي «الحماة أم الزوج» كما تراها زوجة ابنها.

وتأخذ الأغنية الشعبية دورها في التعبير عن موقف زوجة الابن من حماتها. وتكشف عن مساحة من أبعاد ذلك الصراع المحتدم بينهما، نسمعها نقول:

«علجمة يامه عجمه	وذا كانت ملكة من السما
خلتني باغسل في راسي	كبت عليه البلاصي
يوعدنا بمولود عاصي	ولا يفرح فيها إلا أنا
خلتني واقفة بلتحاف	يقفت ورايا تتبصمي
يوعدنا بمولود صغير	ولا يفرح فيها إلا أنا» (٥)

تشكو زوجة الابن، وتستجير من حماتها، وتقول إنها لا تطلق، ولو كانت «ملكة من السما»، وتكشف عما فعله بها، وينبغي علينا أن نزهف السمع لما تقول، وإن تنالها فسوف يساعدنا ذلك على اكتشاف بعض خفايا ذلك الصراع. تقول زوجة الابن في معرض الشكوى: إنها «كانت تغسل رأسها

نسكبت عليها حماتها البلاهي: وهي لهذا تدعو عليها، تدعو عليها بماذا؟

تدعو عليها بأن تحمل - أى الحمالة - وتلد مولوداً، ويكون «عاصياً» أى متعباً، يشقى تلك الحمالة فتشتفى منها وتفرح فيها. ولكن نفهم الأمر على وجهه الصحيح، ينبغي علينا أن نتنبه إلى دلالة «غسيل الرأس» في ذلك السياق، فغسيل الرأس عند النسوة في القرية اصطلاح معناه: «الاعتسال من الجنابة»، ويزداد الأمر وضوحاً حينما نستمع إلى الشكوى الثانية لزوجة الابن تلك: إذ تضيف إلى ما سبق «خلتني وأتقت باتحلف ... إلخ». فقد كانت واقفة «بتحلف» أى تتزين، فالتكشفت أن حماتها البغيضة قد وقفت من خلفها خلصة «تتبصص» عليها، «شوفوا المرة الشايبية العايبية»، وتدعو عليها مرة أخرى بأن تحمل وتلد، وهي في تلك السن، لتكون عبدة لمن يعتبر فتفرح فيها. وهنا تفوح رائحة «الجنس»، يحملها الغبار المتطاير من تحت أقدام هاتين المرأتين، تتصارعان حول ذلك الرجل «الابن - الزوج»، صراع شرس بين الأنوثة والخصوبة الذاتية الأقلة، والأنوثة والخصوبة المنضرة المشرقة.

ويقف المرء طويلاً عند «دعوة» زوجة الابن على حماتها «أن تلد مولوداً صغيراً عقاباً لها على ما اقترفته في حقها، كأنها تقول لها، إذا كانت الخصوبة والجنس هما ما يشغلانك في سنك هذا «بعد ما بقيتي جدة» فليكن لك ما ترغبين، الرعاية والتربية في غير أوانها، ما دمت مصرة على أن «تأخذي زمانك وزمان غيرك». ونستمع إلى زوجة الابن تغنى:

«امك جايه ليه قلت حفظنا يا واد امك  
امك جايه ليه قلت حفظنا يا واد امك  
امك مدفع يدفعها واختك ينقل سمعها  
وأبوك الرجل الكبير زى العقرب تحت الزير  
امك جايه ليه قلت حفظنا يا واد امك» (٦)

تعبّر الزوجة هنا عن ضيقها بالأم وكراهيتها أن تحل ببيتها؛ لأن في وجودها ببيتها - ويبدو، هنا، أن الزوجة تعيش مع زوجها في بيت مستقل - سببا «لقلّة الحظ»، أى النكد وذهاب البهجة والسرور، ويتسع ضيق الزوجة وغضبها ليشملا الأخت والاب، فقد صارت لا تطيق العائلة كلها،

واختارت لكل فرد منها «مصبية شكل»، فالأم «يجيها مدفع يدفعها»، والأخت «تصاب بالصمم»، والاب الرجل الكبير مثل: «العقرب تحت الزير». وينبغي القول إن إدخال والد الزوج في دائرة أعداء الزوجة من الماثور الشعبي هو شئ نادر.

وتقول زوجة الابن في أغنية أخرى:

«امك جايه ليه قلت حفظنا يا واد امك  
امك جايه ليه قلت حفظنا يا واد امك  
دبحنا الحمام على قدنا وكمان حمام على قدنا  
أديها جناح زكة عننا كلت ماكلتش اطردھا من هنا  
امك جايه ليه امك جايه ليه  
عملنا الفطير على قدنا وكمان فطير على قدنا  
أديها الحراف زكة عننا كلت ماكلتش اطردھا من هنا» (٧)

تعود الزوجة هنا للتعبير عن ضيقها بأم زوجها وكراهيتها أن تحل ببيتها، وفي هذه المرة تكشف عن أنها «دبحت حمام وكمان حمام، وعملت فطير وكمان فطير»، ويعنى هذا أن الخير كثير، لكنها تصر على أن كل ذلك الحمام والفطير «يدوب» على قدها هي وزوجها، وأنه لا يحتمل أن تنال منه أمه شيئاً، فإن كان «ولابد» فليعط أمه «جناح حمامة» و«حرف فطيرة»، لا كحق لها، وإنما زكاة وصدقة، وإن لم يعجبها ذلك فليطردھا من البيت. هكذا يصل الأمر بتلك الزوجة، إلى هذه الدرجة من العقد والقسوة على حماتها، وهو أمر لا يقبل في حق الأم، لكن هكذا تقول الأغنية.

وتغنى الزوجة تسترضى زوجها «الزعلان»:

«زعلان ليه تعاله وأنا أقولك  
أنا فطيرة وأنت فطيرة والحدرف لامك  
زعلان ليه تعاله وأنا أقولك  
أنا حمامة وأنت حمامة والرجل لامك  
زعلان ليه تعاله وأنا أقولك  
أنا كيلو موز وأنت كيلو موز  
ناكل لما نشبع ونزحلق امك» (٨)



تعود الزوجة فتتفت ما فى صدرها من أبخرة الضيق والكراهية لأم زوجها، تردد ما سبق أن استمعنا إليه. وتواصل زوجة الابن حملتها على أمه واستنارته، وتحريضه عليها، فنسمعها تغنى:

«أمك عامله مصلية      وهى شيخخة الحرمية  
حاطه بريزة على الطرابيزة      محدش خدها إلاهيه  
أمك عامله مصلية      وهى شيخخة الحرمية  
حاطه جنينه على البوريه      محدش خده إلاهيه  
أمك عامله مصلية      وهى شيخخة الحرمية  
حاطه الريحة على التسريحة      محدش خدها إلاهيه» (٩)

تريد أن تقنع زوجها بأن أمه التى تتظاهر بالصالح والتقوى، هى فى الحقيقة «حرامية»، وتعدد سرقاتها من بيتها: «البريزة من على الترابيزة»، و«الجنينه من على البوريه»، و«الريحة من على التسريحة»، وهى التى سرقتها، وليس أحداً آخر، والمطلوب أن لا تدخل بيتها.

وتمضى الزوجة تعبر عن مشاعرها تجاه أم زوجها، وتكشف عن المدى الذى بلغته كراهيتها لها، فنسمعها تقول:

«على ديل البحه يا وله      على ديل البحه  
أمك عجوزة يا وله      يالله ندبحها» (١٠)

هى هنا تتمنى لها الموت، بحجة أنها صارت عجوزاً، لا فائدة منها، ونسمعها تبحث عن سبب، أى سبب، لإيذاء أم الزوج، والإساءة إليها فتقول:

«يا تجبلى بابور      يا اولع فى أمك واطبخ  
يا تجبلى دولاى      يا أدق أمك فى الحيطه» (١١)

تمارس الضغط على زوجها، فتهدده: فليحضر لها واپور جاز «موقد» تطهو عليه طعامهم، وإلا فسوف تتخذ من أمه حطباً للنار تشعلها فى الكانون، لتطبخ عليها، وتطلب منه أن يشتري لها «دولاباً» تضع فيها ملابسها، وإلا فسوف تدق جسد أمه فى الحائط جاعلة منه «مسماراً»، «مشجباً»، تعلق عليه ملابسها!

ويظهر هنا كيف يستجيب الماثور الشعبى، لما يطرأ على المجتمع من تطور، وكيف يستوعبه. فهو هنا يصور دخول موقد الكيروسين بيت الفلاح، الذى كان يعتمد على «الكانون» فى الطهى، كما يصور دخول «الدولاب»، وكان أثاث الزوجة «السحارة» و«الصندوق» من الخشب تضع فيهما أشياءها، وكانت العادة أن يعلق الفلاح ملابسها فى وتد يدق فى الحائط، أو مسمار، أو على السيارة، وهى عبارة عن حبل يربط طرفاه فى مسمارين فى ركن من أركان الحجرة. ويدخل فى هذا الباب ما تقوله الزوجة فى هذه الأغنية «تهجو فيها حماتها»:

«ياوله طشطط أمك      المونييه  
اتكحل واكيد أمك      المونييه» (١٢)

تسخر الزوجة هنا من أم زوجها، و«تعايرها» بأن طشطها «المونييه»، ويعكس هذا ما لحق بحياة الناس من دخول مادة «الالومنيوم»، وتصنيع الأدوات المنزلية منها، بعد أن كانت تصنع من معدن «النحاس»، وفى بداية الأمر كان ما يشين المرء، أن يقال إنه وأهله يأكلون فى أنية من الالومنيوم «دول بياكلو فى المونييه»، ويسترعى الانتباه فى هذا النص أن الزوجة تعود لتستثير أم الزوج، و«تكايدها» بالترين «تتكحل».

ويتصل بما سبق أن ذكرناه، من قدرة الماثور الشعبى على متابعة تطور المجتمع، واستيعاب الجديد، ما يرد فى هذه الأغنية، التى تعبر عن نفاذ صبر الزوجة على وجود الأم معها:

«ع السد العالى يا وله      ع السد العالى  
يا تطرد أمك يا وله      يا الم عزالى» (١٣)

هكذا دخل «السد العالى» الأغنية الشعبى، حين دخل حياة الناس فى مصر الماء والكهرباء، فتمثله الوجدان الشعبى، وجعلت منه القريحة الشعبى مفردة من مفرداتها الفنية.

تخير الزوجة - هنا - زوجها بينها وبين أمه «يانه يا هيه»، وتغنى زوجة الابن معبرة هذه المرة عن موقعها وحالها تجاه أمه وأمها (هى) فتقول:

«امك جايه ليه قلت حفظنا يا واد امك

إن جتنى امك لادبح الفـــــــراب

وافلفل التراب واقول لها كلى يا خاربه البيت عليه

وإن جتنى أمى لادبح الـــــــوژه

وافلفل الرژه واقول لها كلى يا مالىه البيت عليه» (١٤)

هكذا إن حضرت أمه، فلا أهلاً ولا سهلاً؛ ستذبح لها الغراب، وتغفل التراب، وتقول لها: «كلى يا خاربه البيت على»، أما إن جاءت أمها هي فد «يا مليون أهلاً وسهلاً» وستذبح الأوزة، وتغفل الأرز، وتقول لها كلى «يالف هنا و ألف شفا»، يا حبيبتي يا من ملات الدار على فرحاً وسروراً.

هكذا ترى الزوجة أم زوجها فى تلك الصورة الكريهة المنفرة، وترى أمها فى تلك الصورة الجميلة. فإذا ما عاتب الزوج زوجته، وسألها؛ ليخفف من غلوائها على أمه! هبى أن أمى «عابت فيك» ألم «تعيبى أنت فيها أبداً؟!» أجابت فى نعمة ودلال:

«يا سلام يا خويا على عيبة امك فيه

إن عابت أمك فى البحر وأرميها

وإن عابت أخذك بالعصا يا اربيها

وإن عبت أنا يا حلو سمى عليه» (١٥)

إن عابت أمه فليرم بها فى البحر، وإن عابت أخته فليضربها بالعصا، تأديباً لها، فإن عابت هي «فليسّم عليها». هكذا ترى «عيبة أم زوجها وأخته» ككبيرة من الكبائر تستوجب إقامة الحد، أما «عيبها هي» محسنة تستوجب الثناء.

ولأن زوجة الابن، كما تصورها تلك النصوص، تبدو شديدة القسوة على حماتها، بل وشديدة الظلم، فإنهم يحذرونها ويذكرونها بما سيكون فيقولون:

## الهوامش

(١) أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، مادة «الحماة».

(٢) اعتمدت الدراسة فى هذا الجزء على ما جاء فى بعض أعداد سلسلة «الدنيا لما تضحك» تقديم محمد على أحمد ، مكتبة

رجب بالعتبة، و«اضحك تضحكك الدنيا»، إعداد أحمد سليمان حجاب، مكتبة النصر، ش كلوت بك.

«مسيرك يا مرات الابن تبقى حمة»، «وتعمل فيك زوجة ابنك ما عملته فى حماتك»، تماماً كما عملوا على أن يذكروا «الحماة» القاسية الظالمة لزوجة ابنها، بأنها كانت «مرات ابن فى يوم من الأيام»، «قالوا يا حمة مكنتيش مرات ابن؟ قالت كنت ونسيت».

سوف تكون «حماة» فى يوم من الأيام، وستعاملها زوجة ابنها كما تعامل هي حماتها الآن، فلتعمل حساباً لذلك اليوم، ولتعامل حماتها بالحسنى، حتى «يقعد لها ذلك»، ويرتد إليها خيراً يوم تصير حماة، والأمر بهذا صورة من صراع الأجيال. هكذا تشتط زوجة الابن فى عدائها لحماتها، تماماً كما تشتط الحماة فى عدائها لزوجة ابنها.

يظهر بوضوح فى ضوء ما سبق أن «زوجة الابن» و«الحماة»، هما طوران من أطوار حياة المرأة، بعدان من أبعاد شخصيتها، تلك الشخصية الخصبة القوية الفاعلة والمؤثرة، ذلك التأثير الكبير فى حياتنا.

تجدر الإشارة إلى أن المرء لا يكاد يجد أغنية شعبية واحدة تدور حول «الحماة أم الزوجة»، وأن كل ما عثر عليه الدارس يدور حول «الحماة أم الزوج»؛ حيث تنفرد الأغنية الشعبية بالحماة أم الزوج، كما انفردت النكتة بالحماة أم الزوجة، ويمكن تحليل ذلك بأن الأغنية الشعبية هي «شكل نسائي» أكثر منه «رجالي»؛ لذا صورت مشاعر المرأة، وعبرت عن موقفها مثلما كانت النكتة بالنسبة إلى الرجل.

وإذا ما قارنا بين صورة «الحماة أم الزوجة»، و«الحماة أم الزوج» بدت الثانية أكثر ظهوراً، وأشد خطراً، وأوفر حظاً من المادة الأدبية الشعبية، التى تدور حولها، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة التى تربطها بزوجة ابنها، والتى ترجع هي الأخرى إلى طبيعة الأوضاع الاجتماعية، والحياة الأسرية السائدة؛ إذ تنضم زوجة الابن إلى أسرة زوجها مشاركة فى حياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، ذلك النسيج المعقد الحساس، ومكونة ركناً هاماً من أركان ذلك البناء الاجتماعى الخطير، الذى يعد اللبنة الأولى فى بناء المجتمع. ومنذ أن تطأ قدمها عتبة بيت الزوجية تدخل فى ذلك الصراع الأزلى الأبدى، صراع الأجيال.



(٣) محمد عبد السلام إبراهيم: الإتيان والمثورات الشعبية الخاصة به، بحث قدم لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٢.

(٤) أحمد تيمور، الأمثال العامية، الطبعة الرابعة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٨٦، ص ٣٧٤.

(٥) صفية عثمان بركات، رية بيت، ٥٢ سنة، القرن، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية.

(٦) المرجع السابق.

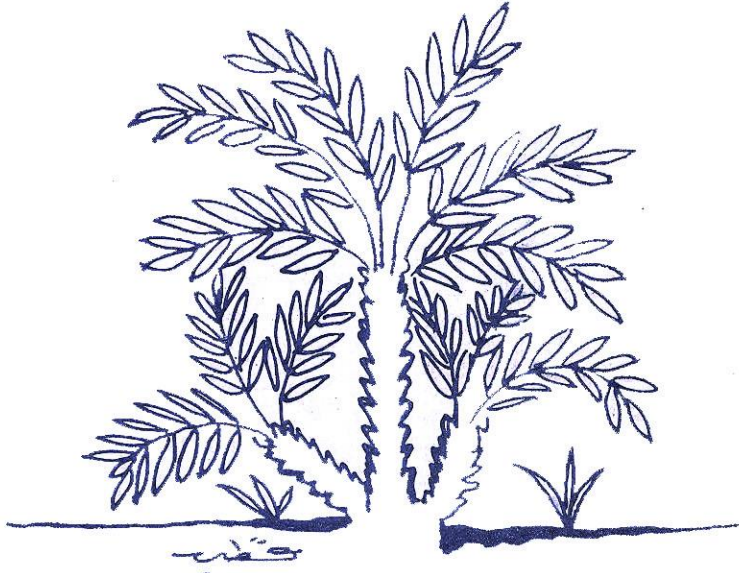
(٧) نفسه.

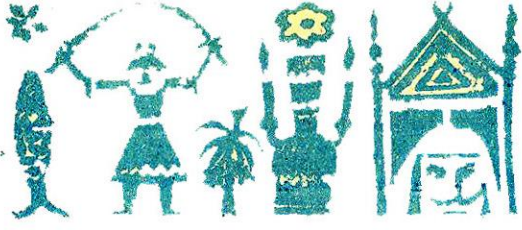
(٨) عزة محمد عبد السلام، ٢٦ سنة، طالبة بالجامعة، القرن، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية.

(٩) صفية عثمان بركات، راوية سبق ذكرها.

(١٠)، (١١)، (١٢) عزة محمد عبد السلام، راوية سبق ذكرها.

(١٣)، (١٤)، (١٥) صفية عثمان بركات.





# جولة الفنون الشعبية



المهرجان الدولي الثالث للموسيقى الشعبية

## فنون آلات الغاب

مصطفى شعبان جاد

اختص المهرجان الدولي الثالث للموسيقى الشعبية هذا العام بفنون آلات الغاب. وقد أقيم هذا المهرجان بمدينة العريش في الفترة من ١٠ - ١٧ يوليو ١٩٩٤، تحت رعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة. وقد كان المهرجان الأول، الذي أقيم بمدينة بورسعيد، عن «آلة السمسمية»، أما المهرجان الثاني فقد أقيم بأسسوط حول «آلة الربابة»، ويعد المهرجان الثالث خطوة جديدة في بحث ودراسة فصيلة أخرى من الآلات الموسيقية الشعبية، وهي آلات النفخ المصنوعة من الغاب.

### آلات الغاب.. التاريخ والأسطورة:

قدم الأستاذ فرج العنتري بحثاً بعنوان «التاريخ الموسيقى المصري والآلات نفخ البوص»، مطبقاً المنهج التاريخي في تتبع هذا النوع من الآلات في العالم القديم، ثم انتقل لمصر الفرعونية بعصورها المختلفة، بدءاً من عصر ما قبل الأسرات، وانتهاءً بالعصر الإغريقي والروماني، أما الفترة الثانية التي يشملها التتبع التاريخي لآلات الغاب فقد بدأت بعصر الحضارة العربية (الفتح الإسلامي عام ٦٤٠م)، حيث نجد تعدداً لمسميات آلات نفخ البوص مثل: الشبابة/الفحل/القصب/البراع، وهي مترادفات عربية لآلة «الناي». أما أرغول القصبين ذو الريشة، فله عدة

نوقش خلال المهرجان ما يقرب من عشرين بحثاً، دارت حول آلات الغاب المتعددة كالسلامية والأرغول والناي، وقد شاركت كل من سوريا وفلسطين ببحثين، ودولة التشيك بمحاضرة غير مكتوبة، على حين اشترك مجموعة من الأساتذة والباحثين من أكاديمية الفنون، وجامعة حلوان والهيئة العامة لقصور الثقافة بعدة أبحاث متنوعة عن فنون الغاب. وقد نوقشت الأبحاث على مدى ثلاثة أيام على فترتين، حيث قام برئاسة الجلسات كل من: الدكتور صلاح الراوي، والأستاذ صفوت كمال، والأستاذ فرج العنتري، والدكتور فتحى الخميسي، والأستاذ عبدالرحمن الشافعي، والدكتور زين نصار.



مرادفات أيضاً مثل: الدوناي/ المزمار المثنى/ المقرونة / المزواج. وبالنسبة إلى مصر الحديثة، التي تبدأ من فترة الحملة الفرنسية على مصر، يلقي الأستاذ فرج العنتري الضوء على عمليات الجمع الميداني التي تمت في مصر منذ الحملة الفرنسية، متوقفاً عند فترة نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات. فإشاراً إلى عمليات الجمع الميداني التي تمت من قبل المستشرقين والمؤسسات الأجنبية في مصر، «قبل أن تظهر فعالية الاهتمام الوطني في ظل ثورة يوليو بالعمل على جمع مختلف ماثوراتنا الشعبية، ودراساتها وتصنيفها، ووضعها في متناول المستلهمين والدارسين. حيث حدثت عمليات مسح أجنبي، قام بها مستشرقون وسواح وغيرهم، جاسوا خلال الديار وجمعوا ما أرادوا من الماثورات والمعلومات والبيانات لإفادة أغراضهم».

وقد كانت دراسات الحملة الفرنسية للآلات الموسيقية من الدراسات التي تتسم بالجدية والأمانة؛ فقد قدم العلماء وصفاً دقيقاً لما تم جمعه، ومن بينه «إن موجودات مزمار الأرغول أو الناي الحلقى أو الناي الريفي كانت من نماذج ثلاثة: الكبير والمتوسط والصغير، وفي أطوال كلية هي على التوالي ١٠٧ سم - ٨٢ر٦ سم - ٣٨ر٦ سم، وأنها ذات مبسم للنفخ، فيه ريشة مفردة ومصنوعة من الغاب. وقد أثبتت الدراسة بالتدوين الموسيقي مساحة كل نوع، مع بيان علامات التأثير النغمي لأي تطويلات إضافية في الأنايب».

أما عملية مسح مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة عام ١٩٣٢، فيرى الأستاذ فرج العنتري أن النوايا لم تكن حسنة في أعماله، فقد تم التخطيط لهذا المؤتمر وهدفه في ألمانيا، ومن جهات كان يهمها في المقام الأول الحصول على الماثورات الموسيقية لكل البلاد العربية بضربة معلم واحدة، على حد قوله، وفي مصر بالذات. أما بالنسبة إلى غايات الجمع الأخرى، التي تمت قبل ثورة يوليو، فتبرز الدراسة التي تقدمت بها بريجيت شيفر لنيل درجة الدكتوراه من جامعة برلين عن «موسيقى الآلات في سيوة»، حيث ورد في دراستها رصد لآلة «مزمار الخمسية»، المعروف في مطروح باسم «المقرون» أو «المجرون»، ثم آلة الناي التي تعد من أهم آلات نفخيات سيوة. وبعد ثورة يوليو يبرز اهتمام الدولة بالماثورات الشعبية، فينشأ مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٥٧ لجمع ودراسة وتصنيف الماثورات الشعبية، وفي عام ١٩٦٧ يظهر دور الخبير الروماني «الكسندر تبيريو»، الذي قام بعمليات جمع ميداني للماثورات الشعبية المصرية

في الفترة من ١٩٦٧/٢/٦ إلى ١٩٦٧/٩/٤، ورصد بعض المفردات لآلات السلامية والكولة والأرغول. ويختم الأستاذ فرج العنتري رحلته التاريخية لحركة الجمع الأجنبي برصد سريع لحركة الجمع الإسرائيلي في سيناء، بعد النكسة لآلات نفخ البوص.

ويضيف الأستاذ صفوت كمال جانباً جديداً في دراسة آلات نفخ الغاب متبعاً المنهج الأسطوري في بحثه المعنون «قصبة الغاب الموسيقية بين الواقع والأسطورة»، فيشير بداية إلى قدم هذا النوع من الآلات في التراث الإنساني بصفة عامة، والمصري بصفة خاصة. وتمثل آلات الغاب صوت الطبيعة الحي فهي «شائعة في الريف والبادية.. في الجبال والوديان.. فهي آلة الراعي الموسيقية، مع تنوع أشكال هذه الآلة في قطاعات مختلفة من العالم، وهي آلة الفلاح الموسيقية، وهي أنيس الحادي في رحلة القافلة عبر الصحراء الممتدة في الأفق، يبدد العازف بصوتها الشاعري صمت الطبيعة في سكوتها الخاشع».

وارتبطت قصبة الغاب بحلقات الإنشاد الديني والذكر الصوفي، كما شاع استخدام الناي منذ أن أدخل جلال الدين الرومي (١٢٠٧ - ١٢٧٣) استخدامه في حلقات الذكر ورقص الدراويش. ويشير الأستاذ صفوت كمال إلى القصص الشعبي الذي صاغه الفنان الشعبي حول آلة الناي. أما السلامية فقد ارتبط اسمها برواية يرددها الفنانون الشعبيون، تفيد بأن «القصبة قد سلّمت الرسول، قبل الدعوة الإسلامية، من مجلس خمر دعي إليه؛ إذ حاول بعض أتراه أن يجعلوه مشاركاً في مجلس سمرهم. وقد قبل الرسول الكريم دعوتهم وهو لا يعرف أن مجلس سمرهم هذا هو مجلس خمر ومدامة. وحينما كان الرسول الأمين في طريقه إليهم - وهو الذي لا يخلف موعداً أبداً - سمع أحد الرعاة يعزف على القصبة الحاناً شجية، فوقف لحظة يستمع إليه، وطال به الوقوف دون أن ينتبه إلى مرور الوقت، وجلس مأسوراً بطلاوة ما يسمع من تسبيح النغم، وأخذته سنة من النوم، ففعل عن مواعده. وحينما انتبه إلى أنه تأخر عن أتراه أسرع إلى حيث تواعدوا على اللقاء، فلم يجدهم، إذ إنهم بعد طول انتظار يئسوا من حضور محمد صلى الله عليه وسلم»، فذهبوا إلى حيث يسمعون. وفي يوم آخر التقى بهم الرسول، الصادق الأمين، وروى لهم ما حدث له من أمر



## النأى الحديث فى مصر والعراق:

واستكمالاً لقراءة وعرض الأبحاث التى تناولت «آلة النأى» نجد أربعة منها تتعرض لهذه الآلة من عدة زوايا مختلفة، تبدأ بالملح التاريخى الذى أعده الدكتور قدرى سرور بعنوان «تاريخ آلة النأى» ويتناول البحث الفكرة القائلة بأن الإنسان البدائى تعلم صنع القصبة، والعزف عليها من مشاهدته الرياح تخترق الغابات، ويصدر عن ذلك أصوات محببة، مؤكداً على أن هذه الفكرة قد جانب أصحابها الصواب حيث «إن صدور الصوت من الأعمدة الهوائية يتطلب زاوية معينة لمرور الهواء داخل العامود الهوائى، مهما اختلفت المادة التى صنع منها»، كما ينفى إمكانية العزف على آلة الغاب ثم العثور على نقوش لها فى عصر ما قبل الأسرات، ويبلغ طولها قامة الرجل، حيث حاول الباحث العزف على آلة فى مثل هذا الحجم «فوجد أنه ليس من الممكن العزف عليها نظراً لطولها، إذ إن أصابع العازف لا يمكن أن تبدل على هذا الطول. ومن الأرجح أن هذا النأى كان يستخدم فى إصدار نغمات محدودة، وهو النأى الذى يحوى ثقبين، وقد أشار إلى أن التسلسل التاريخى لآلة النأى فى الحضارات المختلفة يؤكد مدى تشابه الآلة فى كل منها، حيث نجد أن آلة النأى فى الدولة الآشورية هى مثل لما عرف فى الحضارات المصرية الفرعونية، فالنأى فى الحضارة الآشورية مشابه لما فى الدولة الفرعونية من حيث الاستعمال، وعدد الثقوب، وطول القصبة، وجلسة العازف واشتراكه فى الاحتفالات. كما يبين أيضاً أن النأى عند الفرس هو نفس النأى الموجود عند عرب الجاهلية، وإن اختلفت التسميات. وفى التاريخ العربى نجد أن النأى فى القرن السابع الهجرى كان يحوى تسع عقل بها ستة ثقوب أمامية وثقب واحد خلفى.

وينتقد الدكتور سرور ما أورده «كورت زاكس» عن آلة النأى بأنها آلة ضعيفة، ولا يمكن اعتبارها آلة فنية كاملة، فضلاً عن كونها مصنوعة من الخشب. وهذا الرأى يشوبه الكثير من المبالغة، وعدم الدراية بإمكانات الآلة، فإذا أمكن صناعة آلة النأى من الخشب، فمن المؤكد أنها ستكون آلة أخرى غير النأى. ويختم الدكتور سرور بحثه بالإشارة إلى بعض الجهود التى بذلت لصالح تطوير الآلة وإمكاناتها فى العزف.

خارج عن إرادته، فإذا بأحدهم يخبره بأنهم كانوا يدبرون له أمر مشاركتهم الخمر، ولكن الله سلمه من هذه المكيدة. ومنذ ذلك الوقت - كما يروى الفنانون الشعبيون - سميت القصبة بالسلامية، وأصبحت السلامية لها مكانتها فى الإنشاد الدينى». وتفسر هذه الحكاية - كما يشير الرواة - صوت الآلة الحزين، حيث أصابها شرخ من شدة الحزن. كما تفسر أيضاً استخدام الآلة فى حلقات الذكر الصوفى.

ويسجل الأستاذ صفوت كمال ملامح الأسطورة الإغريقية بآلة النأى، وحول نشأة النأى فى بلاد الإغريق أبدع الفكر الإغريقى القديم أسطورة تفسر ظهوره.. وتروى الأسطورة أن «منيرفا» هى أول من صنع النأى عند الرومان، فقد أخذت عظمة ساق مثقوبة لحيوان الوعل ونفخت فيها، فصدرت عنها أصوات جميلة، وبرعت فى العزف عليها.. وكانت الآلهة يطربن لسماع ما تعزفه من موسيقى، ولكن مع طربهن واستماعهن لها كن يضحكن فى أثناء عزفها. وحاولت «منيرفا» أن تعرف سبب ضحكهن، إلا أنهن لم يفصحن عن السبب. إلى أن كانت بمفردها ذات يوم بجوار جدول ماء تعزف على نايها، فإذا بها تطالع انعكاس صورتها على صفحة الماء، منتفخة الأوداج فى شكل يبعث على الضحك فعلاً.

غضبت «منيرفا» وألقت بنايها بعيداً عنها، وتوقفت عن العزف، وتفرغت لغير ذلك من فنون. ويعثر «مارسيان»، أحد الكائنات المسخ، على النأى ويعزف عليه معجباً ببراعته، ومن شدة إعجابه بنفسه وغروره قال: إن أبوللو نفسه رب الموسيقى لا يستطيع أن يعزف مثل هذه الألحان. سمع أبوللو، ذلك، فغضب من مارسيان، وعاقبه بقسوة وقتله، وأخذ النأى وبدأ يعزف عليه، وهكذا كان أول نأى عثر عليه أبوللو، وهو لم يتخل بعد عن ليره.

وتمضى الدراسة فى رصد عدة أساطير إغريقية حول النأى لتكشف عن التفسير الأسطورى لتحول النأى من العظم إلى قصب البوص، وكيف أدهج أبوللو عازفاً للنأى المصنوع من البوص تاركاً ليره المقدس لأورفيوس الخالد.. وهكذا يبرز الخيال الإنسانى قدم نشأة أول آلة نفخ موسيقية مصنوعة من النبات.. النبات الذى أصله حورية من السماء..



أما البحث الثاني، الذى تناول «آلة الناي»، فكان للدكتور عاطف إمام فهمى، الذى قدم دراسة بعنوان «الأسلوب الحديث فى العزف على آلة الناي فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين». وهذه الفترة كما يشير الباحث، معتمداً على التسجيلات القديمة، لوحظ أن آلة الناي قد لعبت دوراً هاماً باشتراكها فى فرق التخت التى كانت تتكون من عازفى الآلات: الناي، القانون، العود، الكمان، الدف. وقد اقتصر استخدام آلة الناي العربى على أداء الألحان الحزينة، ومصاحبة المغنى فى أداء الليالى والموال، وأداء الارتجالات «التقاسيم» وكان عازفو آلة الناي يعتمدون فى عزفهم على الموهبة السمعية، وحفظ الألحان وتزويدها، وهو الأسلوب الشائع آنذاك.

وارتبطت مرحلة الطابع العلمى المتمثل فى قراءة النوتة الموسيقية بالفنان «عزيز صادق»، الذى طبق المفاهيم العلمية فى العزف على آلة الناي، ثم بدأ الدور البارز لهذه الآلة فى الموسيقى العربية، مما جعل الكثير من عازفى الناي يكتبون لها أجزاء منفردة من خلال أعمالهم، فضلاً عن كتابة مؤلفات كاملة لهذه الآلة التى بدأت تشترك فى عزف الموسيقى التصويرية للأعمال الإذاعية والتلفزيونية والسينمائية.

واهتم كل من عبدالوهاب، والسنباطى، وفريد الأطرش، ومحمود الشريف، والموجى، وبلغ حمدي.. هؤلاء جميعاً اهتموا بدور آلة الناي من خلال أعمالهم الموسيقية. كما ظهرت فى أوائل الخمسينيات نخبة من أمهر العازفين على الآلة، حيث بدأوا فى ابتداع طرق وأساليب مختلفة فى العزف، فضلاً عن تطور صناعة الآلة، وحل بعض المشكلات التى تواجه العازفين، ومن بين هؤلاء: حسين فاضل، الذى تميز أسلوبه باستخدام الصوت الطبيعى لآلة الناي، ولم يلجأ إلى الصوت المزدوج والنغمات الغليظة، والسيد عبدالله نصر (سيد أبو شقة)، الذى تميز أسلوبه فى العزف بتأثره بالآلة السلامية. ومن أمهر عازفى هذه الفترة وحتى الآن العازف «محمود عفت»، الذى برع فى أداء النغمات المتصلة (Legato) والنغمات المقطعة (Staccato) والفيسبراتو. ويرصد الدكتور عاطف إمام تجارب العديد من الأساتذة وإسهاماتهم فى العزف على هذه الآلة وتطويرها، مثل: مختار السيد، وعطية شرارة ولقد بذل هؤلاء الرواد جهداً مميزاً لتقديم موسيقى مصرية على أسس علمية مدروسة.

ويقدم الأستاذ عاطف المؤذن مذكرة يوضح فيها محاولته لتطوير آلة الناي وإمكانات العزف عليها فى ورقة بعنوان «مذكرة إيضاحية عن آلة الناي المصرية بشكلها المطور».

وقد قام الباحث بعدة محاولات باع بالفشل، ويضيف: «... لم تقتصر المحاولات على ثقب خلفي بدلاً من آخر، وتوفير أحد الأصابع القوية «الخنصر» لليد السفلى، بل امتدت إلى محاولة ثقب الناي من أعلى. لكن اصطدمت بعدم سريان التردد الفيزيى لعمود الهواء... وبعد أن صنعت الآلة بالأبعاد المختلفة، سمعت أن بالمغرب العربى توجد آلة شبيهة ذات فتحتين خلفيتين، وحاولت التدريب على الآلة الجديدة، المعدلة، لكننى انقطعت عنها بعض الوقت؛ لأنها أقل تون من الأوزان المعمول بها الآن (توناليتير)، على أنى كتبت أعرضها على كل من أعرف من عازفى الناي».

وفى إطار البحوث المقدمة عن «الناي» أيضاً؛ قدم الباحث والفنان السوري حميد خلف البصرى بحثاً بعنوان «الناي القصصى واستخداماته فى العراق»، حيث يشتهر الناي القصصى ذو اللسان فى بغداد باسم «المطبخ» أو «المزجج» الذى يرتبط هناك ببعض المناسبات والعادات الاجتماعية ويذكر الأستاذ البصرى أن المطبخ «آلة ذات طابع دينوى، وكذلك الناي ذو المنقار، يستخدمه الرعاة فى الاحتفالات الشعبية التى ترافق مراسيم الزواج والختان فى منطقة الفرات الأوسط وجنوب العراق، حيث الرقص الجماعى (الدبكة) بمصاحبة الطبل. كما يستخدم فى الموصل للتسلية عند الهواة.

وهناك حالتان فقط يستخدم فيهما المطبخ فى المناسبات الدينية وكما يقول البصرى، الأولى: يستخدم اليزيديون فى اعيادهم الدينية فى الوادى المقدس «المطبخ المزدوج» وكذلك الدف الزنجارى الكبير. وهى تشكيلة ثنائية للآلات الموسيقية خاصة فقط باليزيديين، لإحياء الرقصات الشعبية. ويمكن أن يحل الناي ذو المنقار (الماصول) محل المطبخ؛ لكن هذه التشكيلة لا تستخدم داخل المعبد الدينى، وإنما فى الخارج، ووظيفتها التسلية وإشغال الجمهور المحتشد خارج المعبد، حيث تؤدى فى الوقت ذاته المراسم السرية من قبل رجال الدين بمصاحبة ثنائى مكون من شجاجة ودف كبير دى صنوج.

الثانية: الطريقة المولوية، حيث أدخل الناي مع بقية الآلات الوترية والإيقاعية فى هذه الرقصة الدينية. وقد استخدمت



الاحتفالات الشعبية بمختلف أنواعها، وتلعب فنون الدبكة دوراً مهماً في هذا الموسم.

### السلامية والأرغول:

وقد حظيت التنا «السلامية والأرغول» باهتمام الباحثين في المؤتمر، سواء من الناحية الموسيقية أو الناحية التاريخية، فضلاً عن الكيان المادي للألة، وذلك من خلال خمسة أبحاث، كان على رأسها الدراسة التي قدمتها الأستاذة يسرية مصطفى، الباحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية، بعنوان «موسيقى الأرغول - دراسة تحليلية» وبحثها الباحثة بنبذة تاريخية عن تاريخ اكتشاف آلات النفخ، وبخاصة آلة الأرغول، ثم بعض الأسماء التي أطلقت على الغاب، وانتقلت بعد ذلك إلى رصد ميداني للخدمات اللازمة لصناعة آلة الأرغول والأدوات المستخدمة في صناعتها، لتصل إلى شرح طرق العزف على الآلة وكيفية وضع الأصابع على الفتحات.

وتقدم الباحثة يسرية مصطفى عدة تجارب ميدانية تشرح من خلالها طرق التدوين والتحليل الموسيقي للمقطوعات الموسيقية التي تؤدي على الأرغول والمستوية والمسحورة. وأولى هذه التجارب التي قدمتها الباحثة في هذا الإطار نموذج لموسيقى جهيته من منطقة سوهاج التي يؤديها الغوازي، وتشير الباحثة إلى «رقص الغوازي على الأرغول، برغم أن آلة الأرغول ليست لها قوة صوت المزمار، وأن هذا من الأمور التي تلفت الانتباه، وقد تم تقديم تسجيل لرقص الغوازي على هذه الآلة، أبرز النواحي الفنية والإبداعية فيها. وتتكون الفرقة من أرغولين وطبلية وصاجات تستخدمها الغوازي أثناء الرقص، وبالنسبة إلى التحليل الموسيقي تشير السيدة يسرية مصطفى إلى أن تحليل الإيقاع يستوعب تغيير الإيقاع خمس عشرة مرة؛ حيث نجد تغيير النبر على الإيقاع في الأول والنصف الأول والآخر في كل مرة، حسب ضارب الإيقاع، مع الراقصين، فهم يمثلون جزءاً واحداً أو جسداً واحداً يعمل في انسجام تام. وتستوعب موسيقى جهيته تكرار الجمل الموسيقية، حيث نجد التناهي الخامسة مع ثلاثة صغيرة.

وتستكمل الباحثة دراستها بتحليلات موسيقية أخرى مرتبطة بالآلة الأرغول، عكفت على جمعها ميدانياً، مثل: أغاني الحج (الذهاب)، وقدمت أيضاً عدة تدوينات موسيقية للمادة أرفقتها بالبحث.

أما الأستاذ مرسى أبو العلا، فقد تناول الأرغول بدراسة ميدانية عن «نشأته وتطوره وإمكاناته» حيث تعرض لآلات

في تركيا أولاً، ثم في سوريا والعراق. ولم يعد للمولوية وجود في بغداد منذ أكثر من ثلاثين سنة، إلا أنها بقيت في شمال العراق مثل الموصل وكركوك.

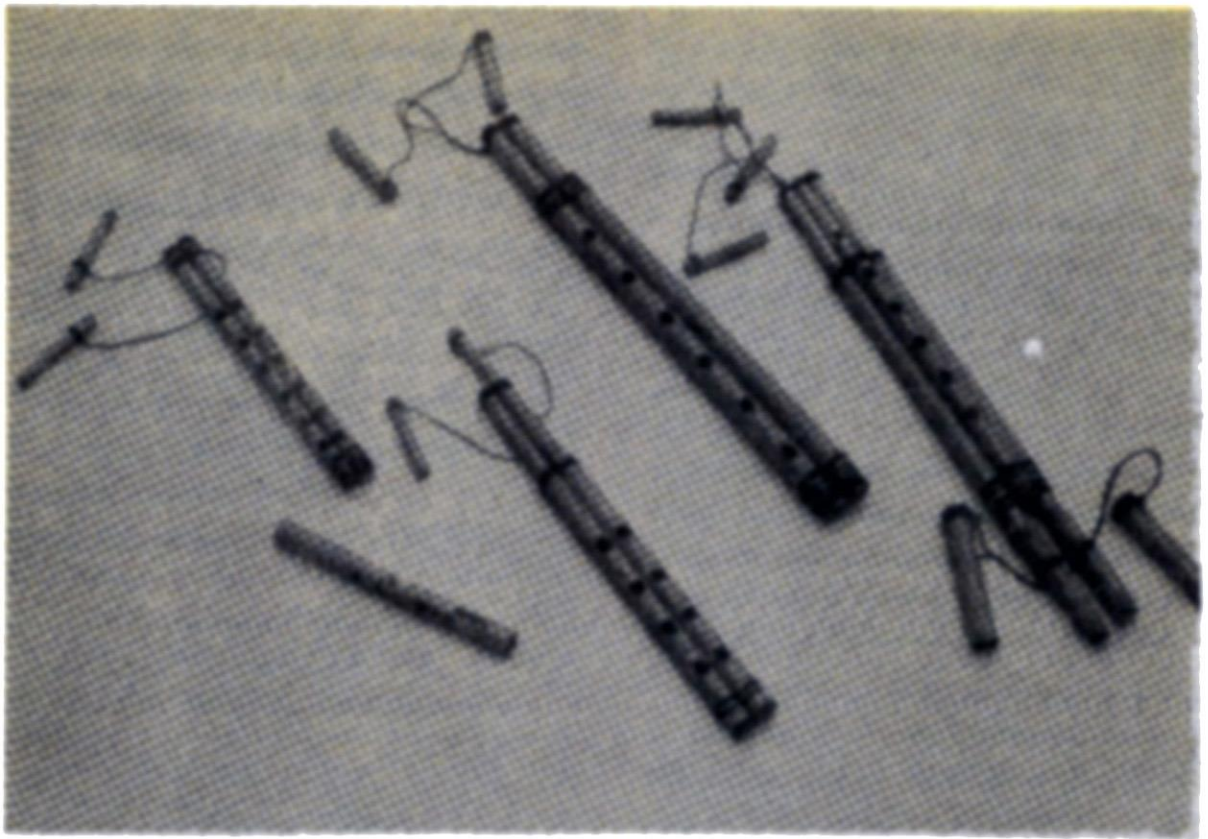
### الفنون الفلسطينية:

ويعرض الأستاذ إبراهيم بعلوشة، الذي مثل فلسطين في مهرجان الغاب، «فنون آلات الغاب في فلسطين»، حيث ألقى الضوء على بعض الأغاني الشعبية العربية ذات الطابع المشترك، والتي تعتمد في أدائها على الناي وبقية آلات الغاب التي تنفرع عنه، ومن هذه الأغاني: يا طيرة طيري/ يا بهية خيريني/ يا لموني. وغيرها من الأغاني التي ترجع إلى أصول مصرية، وانتشرت في بلاد الشام، وأصبحت كأنها جزء من تراثها الشعبي. أما البلاد الشامية، مثل الأردن وفلسطين وسوريا، فينتشر فيها بعض الأغاني مثل: يا ظريف الطول/ عالمزوية/ هيك تك الزعرورة وغيرها، هذا إلى جانب أغنية «على دلعونا» التي اشتهرت في منطقة الشام بصفة عامة.

ويضمن الأستاذ بعلوشة بحثه وصفاً لآلات الغاب، مثل: الناي/ الشبابة/ الأرغول المفرد والمزدوج/ المزمار/ المجوز. ثم ينتقل إلى الحديث عن الرقصات والأغاني الفلسطينية التي تصاحب العزف على الآلات المصنوعة من الغاب، مثل: رقصة الدبكة التي لها عدة أنواع للآداء كـ «الشمالية» نسبة لشمال فلسطين، هذا إلى جانب عدة أنواع أخرى من الدبكة مثل: الغزالة/ الطيارة/ التحليلية/ الكراوية/ الشعراوية، وهي، جميعاً، تشترك مع الدبكة الشمالية في العديد من الملامح. وإلى جانب الدبكات وما يصاحبها من الأغاني يوجد «الموال» الذي تلعب الشبابة دوراً أساسياً في أدائه، ومن أشهر أنواع المواويل الفلسطينية: الشروقي/ البغدادي/ العتابة.

وتنتهي الدراسة برصد الدور الذي تلعبه الأغاني والموسيقى الشعبية في فلسطين في المواسم المختلفة، وخاصة عندما كان الفلسطينيون يحتفلون في مواسمهم المشهورة - قبل الاحتلال - مثل الاحتفال بموسم «النبى رويين» و «موسم النبى موسى» و «موسم المنطار»، الذي يحتفل به في وقت الاحتفال بموسم النبى موسى ويقام في «غزة»، حيث يطلق عليه الأهالي اسم «خميس المنطار»، كما يطلق عليه اسم «خميس البيض» أو «عين باب الدارون». وفي هذا الموسم يتوجه أهالي غزة إلى جبل «المنطار»، وتتم





نماذج من آلات العباب



إحدى الفرق المصرية المشاركة في المهرجان

الغاب ونشأتها عند الفراعنة، وظهور المزمزم المزدوج (الأرغول) فى الدولة الفرعونية الحديثة، ثم انتقل إلى الموضوع البوليفونية فى موسيقى الآلات الشعبية كمدخل إلى دراسة الأراغيل وأنواعها، وتصنيف العازفين على الآلة من هواة ومحترفين يعتمدون عليها فى رزق يومهم. ومن المحترفين أيضاً من يرتبط بفرق الآلات الشعبية التى تقوم الدولة برعايتها.

ويشير الباحث إلى أن «هناك أشكالاً من الغناء الشعبى تصاحب آلة الأرغول، يعزف عليها المراكبية الذين يعملون على المراكب النيلية، متنقلين بين شطآن البلاد، شاكين حالهم وضيق رزقهم ويُبعد أيامهم عن مواطنهم، ولوعة اشتياقهم لأحبائهم وأولادهم، وفيما يلى بعض أمثلة من هذه الأشكال الغنائية:

(أ) جمل الحمل والصعايب صام ويومه ما كل

واترجت الأرض من حملة ولا يوكل.

(ب) يا رب صاحب أمانة نعمله مرسال

للى جرحنا وبعد الدم لم يبسال

سايح عليكو النبى لم تجطعوا السلسال

خلوا جنات الوداد بيناتنا تجرى

والله النبى ع الصحابة كل يوم يبسال

ويقدم الباحث عدة نماذج غنائية أخرى تصاحب موسيقى الأرغول، ويرصد فى النهاية قياسات الأرغول الكبير والصغير بمنطقة الفواخية، مع عرض نماذج مصورة للآلة وأجزائها.

ومن الأبحاث التى تعرضت لآلتى السلامية والأرغول معاً، الدراسة التى قدمتها الباحثة جمالات غويبة بمركز دراسات الفنون الشعبية وعنوانها: «السلامية - الأرغول: الصناعة، الاستخدام، المنطقة الصوتية». واعتمدت الباحثة على الميدان فى وصفها لآلة السلامية فى منطقة شبين القناطر «قليوبية»، وجاء فى ذلك قولها: «هى قصبة من الغاب مجوفة، تتكون من أربع عقل، على جدارها ستة ثقب على خط مستقيم. العقلة الأولى هى الفك، كما يسميها الرواة فى المنطقة، وهى خالية من الثقوب. والعقلة الثانية بها ثقب واحد، فى حين تستوعب العقلة الثالثة ثلاثة ثقب، أما العقلة الرابعة ففيها ثقبان فقط. وآلة السلامية توجد فى أحجام متفاوتة بين الكبير والمتوسط والصغير، ويستخدمها الفنان الشعبى

فى المواويل ومصاحبة أذكار الطرق الصوفية ومواكبها، إلى جانب الزار والمناسبات المتعددة للزواج. وعن مدى انتشار الآلة فى مصر، تشير السيدة جمالات غويبة إلى أن السلامية تروج «من مناطق الوجه البحرى والقاهرة والجيزة والوادي الجديد وسيوة، وتثبت البحوث الميدانية أن أهلها يصنعون الآلة من مواسير البنادق بعد تجهيزها. كما تنتشر نسبياً فى بعض مناطق الوجه القبلى».

وتتبع الباحثة الطريقة نفسها فى عرض آلة الأرغول حيث تتناولها من ناحية الوصف والمساحة الصوتية التى تتغير وفقاً لطول أو قصر قصبة الزنان التى يتم وصلها بقصبة صغيرة أو اثنتين أو ثلاث، حسب الحاجة لطبيعة الصوت الصادر منها. كما تشير الباحثة للادوات المستخدمة فى صناعة آلات نفخ الغاب.

أما البحث الثانى، الذى تناول التلى السلامية والأرغول، فقد تقدم به الباحث جمال عبدالحى، بعنوان «السلامية - الأرغول .. تعريف وتحليل»، حيث يصنف آلات نفخ الغاب إلى نوعين: آلات يصدر منها الصوت بواسطة النفخ مباشرة، وآلات يصدر منها الصوت عن طريق وضع ريشة فى فم العازف، وهى آلات الغاب ذات الريشة. ويشير الباحث إلى أنه سيعرض بالدراسة والتحليل لنموذج من النوع الأول (السلامية) ونموذج من النوع الثانى (الأرغول)، حيث يقدم وصفاً لآلة السلامية ومساحتها الصوتية وكيفية مسك الآلة ثم يرصد طريقة العزف عليها بقوله: «يضع العازف فوهة السلامية من ناحية الخزنة ملتصقة بشكل مائل على شفثيه، ثم يأخذ هواء الشهيق عن طريق الأنف، ثم يخترن كمية من هواء الزفير بين شدقيه ويتحكم فى دفعها بنظام داخل السلامية. وبهذا يكون الصوت الصادر مستمراً ومعدوداً نتيجة استمرار دخول الهواء، ويطلق عازفو السلامية على هذه الطريقة (تقليب النفس). ثم يعرض الأستاذ جمال عبدالحى لأحد نصوص الموال، الذى عكف على جمعه من قرية الحراية بالجيزة عام ١٩٩١، والذى يؤديه الراوى بمصاحبة آلة السلامية، كما يقدم تحليلاً موسيقياً لهذا النص مستخدماً التدوين الموسيقى.

ويقدم الباحث فى الجزء الثانى من الدراسة آلة الأرغول، واصفاً أجزائها، وهى: البدال أو الرئيس، وهو القصبة التى تكون على يمين العازف، وتتكون من: البالوص/ الركبة/ العقلة، ثم الزنان، وهو القصبة التى تكون على يسار العازف وتتكون من: البالوص (أو البليل) / الركبة/ البدن، ثم



وقد قام الباحث برصد دقيق للمادة التي جمعها حيث قام بتدوينها وأرفقها بالدراسة.

### فنون الآلات الغاب في العرض المسرحي:

ويتناول الأستاذ عبد الرحمن الشافعي آلات الغاب من الناحية الدرامية، وذلك في بحثه «الأثر الدرامي لفنون آلات الغاب في عالم المسرح - تداعيات.. وذكريات مع فرقة النيل للموسيقى الشعبية»، حيث بدأ دراسته بقوله: «... سؤال قد يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى لعنوان هذه الصفحات: ما علاقة الدراما بواحدة من عائلات الآلات الموسيقية الشعبية؟»

فإذا كان جوهر الدراما هو الصراع، فإن الموسيقى تعد أحد عناصر تعميق هذا الصراع والتأثير فيه بخلق حالة من التلاحم داخل العرض المسرحي سواء باتخاذ موقف معه أو عليه، بالاندماج فيه أو بمشاركته.. فمثلاً موقف الحزن يختلف عن موقف الفرح، والتعبير عن القتال يختلف عن التعبير عن الحب، ووظيفة الموسيقى هنا هي أن تترجم الحدث ذاته أو تكمله، كما نجد في الموسيقى المصاحبة لشاعر السيرة..

وعرض الأستاذ عبد الرحمن الشافعي في دراسته بعض التجارب التي تم فيها مسرحة الموسيقى في عروضنا المسرحية، وكيف ساهمت فرقة الآلات الموسيقية الشعبية، كمشارك فعال، في بنية العمل المسرحي، لامن قبيل الزخرفة؛ بل كجزء هام من دعائم العمل المسرحي ونسيجه، وهي مرحلة ثالثة دخلت بها فرقة الآلات الموسيقية الشعبية إلى عالم المسرح بعد تجربتي الراندين: زكريا الحجاوي، وسليمان جميل.

ويشير الأستاذ عبد الرحمن الشافعي إلى تجربته في عرض أدهم الشرقاوي الذي اعتمد فيه الموال كصيغة لتقديم هذا العمل. والموال عادة ما يصاحبه آلات الغاب من سلاميات وأراغيل، وبعض آلات الإيقاع المساعدة من دف أو مزهر أو طبلية. وحدث أن مات الزعيم عبد الناصر ليلة العرض، وكان لهذا الحدث أثره البالغ في تعديل النص المكتوب، وإلغاء فكرة خيانة الصديق، ويرى الأستاذ عبد الرحمن الشافعي هذه التجربة بقوله «... بدأت العرض بحادثة القتل - وهي نهاية النص المكتوب، حيث بدأ العرض لدينا بمجموعة من إيقاعات الدفوف السريعة المتلاحقة يدخل عليها

الجرارات أو الوحلات، وهي عبارة عن ثلاث قصبات مفتوحة الطرفين.. خالية من الثقوب ومختلفة الأطوال. ويقدم الباحث عن طريق النوتة الموسيقية تحليلاً فنياً للمساحات الصوتية للآلة.

أما الباحث أشرف عوض الله فقد ركز بحثه على آلة السلامية في الموسيقى الشعبية المصرية وذلك بدراسة ميدانية قام بها في مركز شبين القناطر بالقليوبية أثناء الاحتفال بـ «مولد أبوالمعاطي»، هذا إلى جانب بعض المواد المسجلة لقصة «شفيفة ومتولى»، و «فهيم وفهيم» ثم أغنية «يا أبو الريش» من «سبع» بقرية زفتى - غربية، وهي من المواد التي جمعها تيريرو الكسندر عام ١٩٦٧ وتوجد في أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية .

واستعان الباحث بهذه المواد في دراسة آلة السلامية والقائمين بالعزف عليها، فيشير إلى أن دور آلة السلامية وعازفها غاية في الأهمية، وخاصة في الفرق الشعبية، فعازف السلامية هو الذي يساعد باقي أعضاء الفرقة من عازفي الوترية، كالعود والكماني، في ضبط وتسوية أوتارهم، حيث يقوم بإسماعهم الدرجات المختلفة من النغمات التي يضبطون على أساسها أوتار آلاتهم. فآلة السلامية هي من الآلات ثابتة النغمات، يستخدمها العازف في بداية الحفل بعمل تقاسيم حرة، ثم يدخل في قطعة موسيقية من نفس المقام الذي سيغنى منه المؤدى «الشيخ».. كما يقوم العازف بنداء اللزمات الموسيقية بين الجمل المختلفة، ويتكفل برفع الحالة المزاجية للمؤدى و «سلطنته».. على حد تعبير الرواة - كى يتمكن من استعراض إمكانات صوته وقدراته على الأداء الجيد.

ويمضى الباحث في رصد علاقة الآلة بالعازف والإمكانات المتاحة له في العزف على آلة السلامية، مشيراً إلى أن العازف الماهر يستخدم مقاس ١٨ (فا) في مصاحبة المنشد، الذي يكون صوته - غالباً - من طبقة «التينور». ثم يعرض الأستاذ أشرف عوض الله مستعيناً بالنوت الموسيقية، المقامات المختلفة التي تؤديها آلة السلامية في الفرق الشعبية والمناسبات المختلفة، مستخلصاً بعض النتائج التي وجدها عند تدوين وتحليل بعض النصوص الغنائية، مثل: أغنية «أبو الريش»، وقصة «فهيم وفهيم» التي أداها الفنان يوسف شتا القليوبى، حيث تلعب السلامية دوراً رئيسياً بين الآلات.

الشيخوخة)، فضلاً عن الدلالة الرمزية للاتجاهات الأربعة (الشمال - الجنوب - الشرق - الغرب).

ويلقى الدكتور محمد عبد النبى، وهو من أشهر عازفى الناي، الضوء على آلات الغاب من حيث مادة صناعتها ودورها فى الموسيقى، حيث قدم دراسة بعنوان «تأثير آلات النفخ المصنوعة من الغاب على الموسيقى العربية المصرية»، وتهدف الدراسة إلى بيان أهمية نبات الغاب فى صناعة هذه الآلات كالسلامية والأرغول والناى، أملاً فى توفير هذا النبات والاهتمام بصناعة الآلات بأسلوب علمى.

ويرى الباحث أن المشكلة تكمن فى «ندرة نبات الغاب ذى المواصفات المناسبة، والتي تدخل بشكل أساسى فى صناعة هذه الآلات، ويتساءل إلى متى ستظل الطبيعة هى المصدر الوحيد الذى يتحكم فى صناعتها، خاصة وأن هذا النوع من النباتات عرف فى مصر، واستعمل فى تعريش المبانى وصناعة السلال (الأسبنتة)، مما يوضح لنا أن هذا النبات إنما يستعمل عشوائياً، ولم يتم ترشيده ولا معرفة مدى أهميته لهذه الآلات، وأن المحافظة عليه تعتبر محافظة على جزء من مكونات تراثنا».

ويسهب الدكتور عبد النبى فى شرح طبيعة نبات الغاب وأنواعه وطرق زراعته، لينتقل إلى الآلات التى تصنع من الغاب، مقدماً وصفاً دقيقاً لمكوناتها وطبقاتها الصوتية، والوضع الحالى لاستخدام هذه الآلات، سواء فى الموسيقى العربية أو الحديثة. فبعد أن كانت آلات الغاب تقتصر على الموسيقى الشعبية والدينية «أصبحت الآن تستخدم فى كل ألوان الموسيقى التقليدية والحديثة... وأصبحت آلات الكولة والسلامية والعفافة تصاحب آلة الأورج والجيتار و الكمان والتشيللو... ويرى الباحث أن الصعوبة تكمن فى أن هذه الآلات يصدر عن الثقب الواحد فيها عدة نغمات يتحكم فيها العازف بطريقة معينة، بخلاف آلة الناي التى يصدر عن الثقب الواحد فيها نغمة واحدة تزيد أو تضعف بقدر بسيط لا ينتج عنه نغمة محددة.

ويوصى الباحث فى نهاية الدراسة بضرورة اهتمام الدولة أو المهتمين بوزارة الزراعة بنبات الغاب، وتخصيص مساحة لزراعته والاعتناء به. كما يوصى أيضاً بإنشاء مصنع لصناعة هذه الآلات بطريقة علمية يقوم بها أساتذة متخصصون، والوصول إلى أحسن طريقة للصناعة بدلاً من

المثلون من مختلف الجهات، ومن وسط الجمهور يجرون فى شتات ويصرخون: أدهم مات.. أدهم مات، وتكاد تشبه الحركة حركة جموع الشعب المصرى فى خروجهم إلى الشوارع أثناء موت عبد الناصر. ثم يتجمد المشهد تماماً، كل فى حركة خاصة به، ليبدأ بعد ذلك أنين السلاميات، فى عمق وحزن شديدين، تتسرب من خلاله أهات ليالى الموال «ليل يا عين»، لنسترجع من خلالها الحكاية من البداية. من هنا نجد أن استخدام آلات النفخ الموسيقية لم يكن من قبيل الفرجة، ولكنها من قبيل البناء العضوى للعمل ذاته.

### الآلات الغاب بين الرمز التشكيلى وحرفية الصناعة:

وفى إطار البحوث التى تعرضت لمادة آلات الغاب ورموزها التشكيلية تاتى دراسة الباحث مجدى أبو زيد - مركز دراسات الفنون الشعبية - التى تتعرض للرمز التشكيلى فى آلات الغاب. ويشير الباحث فى دراسته إلى أن «الفنان الشعبى يملك الكثير من مقومات العمل بناءً وتركيباً وهو جوهر إعادة تشكيل بيئته، إذ يأخذ الغاب ليخرجه من حالته الطبيعية ويمنحه هيئة فنية جديدة».

ويرصد الأستاذ مجدى أبو زيد بعض الرموز العامة فى الآلات الموسيقية ودلالاتها، مثل: الأسطوانة والدائرة والثقب، ثم ينتقل إلى الرموز الخاصة ودلالاتها، متوسلاً بالتي الترمائى والسلامية كنموذجين للشرح ففى آلة الترمائى مجموعة من الرموز الفنية التشكيلية التى استوعبت فكر الجماعة من خلال ما قدمه الفنان الشعبى من تشكيل مثل «السمة» التى ترمز إلى وفرة النسل، كما تشير السمة إلى رمز التنصير فى الثقافة المسيحية. «فضلاً عن الرمز الفنى للسمة، فإننا نجد أن الرموز الفنية قد تتسع لتستوعب وحشاً كاسراً يخشاه الإنسان. أما «الخط» فهو تجسيد للفعل الذى تقوم به النقطة. وقد ارتبط الخط الأفقى بالأفق، كما ارتبط بمحور الجسم الإنسانى عند التمرد والاستلقاء. ويرصد الباحث مجموعة من الدلالات الأخرى المرتبطة بالخط الذى يمثل محور المثانة فى الجامع، كما هو محور النخلة المنتصب والمنتجة باستمرار نحو الأعلى.

ثم يعرض الباحث لمجموعة من الرموز التشكيلية المرتبطة بالآلة السلامية، مثل: «المعين» الذى إذا تم اعتداله ليرتكز على زواياه ليعبر عن الشكل الرباعى، وليصبح رمزاً لاتخاذ وتنظيم العناصر الأربعة (الهواء - الماء - الأرض - النار) وأطوار حياة الإنسان الأربعة (الطفولة - الشباب - الكهولة -





لنماذج من عروض الفولكلور

الطريقة البدائية الحالية التي تعتمد على الخبرة واحتكار أصحابها لهذه الصناعة.

واستكمالاً للبحث في صناعة آلات الغاب يقدم الباحث مسعود شومان دراسة بعنوان «آلات النفخ المصنوعة من الغاب بين فنون الصناعة وفنون الأداء». وتشير المادة الميدانية للباحث إلى أن «الغاب هو المادة الأولية التي يشكل الصانع منها آلاته، ويسمى الغاب بوحا في عرف صنّاعه».

ولابد أن يكون الغاب جافاً حتى يبدأ الصانع في تشكيله، ولابد أن يظل في أرضه حوالي سنة كاملة حتى يصل إلى نضجه، وبالتالي يكون صالحاً للتصنيع كآلات. ويمكث الغاب بعد قطعه من الأرض حوالي شهرين حتى يتم التأكد تماماً من جفافه، لأن الغاب النني (الأخضر) لو صنع في حالته هذه سينتج عن صناعته اختلافات (اختلالات) في إمكانات الآلة. وبعد أن يتأكد الصانع من أن الغاب قد «استوى»، يبدأ في تصنيف الغاب إلى: سميك (مليان) - غاب رفيع - غاب معقل (أي كثير العقل) - غاب سرح، أي عقلة طويلة وأقل عدداً في الغابة الواحدة بتصنيف الصانع للغاب يضع يديه على إمكانات كل غابة، ومدى صلاحيتها لأن تستجيب لأدواته، حتى تصبح في النهاية آلة موسيقية لها جمالها، بعد أن كانت قطعة صماء من غابة «غشيمة».

ويرصد الباحث بدقة أدوات وخامات صناعة آلات النفخ مثل: السكاكين بأنواعها المختلفة، والأسياخ، والبرجل، والبنطة، والكاوية، والخيط، والبياض، والسنفرة، والسلك، والحناء التي يستخدمها الصانع في تلوين آلات الغاب وزخرفتها، خاصة زخرفة الأجزاء الغائرة في سطح الغابة. فالصانع هنا يقوم بعمل تشكيلات جمالية مراعيها فيها إمكانات الآلة وإمكانات الخامة. ثم يرصد الأستاذ مسعود شومان بعد ذلك آلات النفخ المباشر وغير المباشر بجميع أنواعها، شارحاً لها، ومفصلاً لكيانها المادي وطبيعتها استخدامها.

وحول بعض فنون آلات الغاب يعرض الباحث في الجزء الثاني من دراسته لفن الموال وارتباطه بالآلات الغاب، عارضاً نماذج من الموال السباعي، وحسن ونعيمة، وبعض أغاني الصباحية والختان والسبوع، ثم نماذج أخرى لقصة فهيم وفهيمة وشفيقة ومتولى، حيث قام بتحليل النصوص من ناحية الأداء الفني، وفي عرضه لقصة شفيقة ومتولى يشير إلى أن «المؤدى يقوم بغناء مذهب، ثم تردد بعده المجموعة، ثم

يبدأ في ترديد الغصن وهو ترديد لنفس الجملة الموسيقية الخاصة بالمذهب، ولكن بكلمات أخرى، ويبدأ المغنى في أداء الغصن الثاني بنفس الطريقة، ويتكرر هذا النمط في الأداء، والذي يتسق مع النظام الذي يصنعه البناء الشعري المقفى للقصة. وتشارك آلات الإيقاع مع الأرغول والكولة في إقامة البناء اللحني لقصة شفيقة ومتولى بمتابعة المؤدى في نسقه المنتظم موسيقياً وشعرياً».

أما الباحثة وداد حامد، فقد تناولت آلات الغاب من الناحيتين الحرفية والتوثيقية في دراسة بعنوان «آلات النفخ التي تصنع من نبات الغاب البلدي في منطقة الدلتا- دراسة ميدانية وتوثيقية متحفى». وتشير الباحثة في البداية إلى أحد الرواة المهمين في منطقة الدلتا، والذي اعتمدت عليه كمصدر رئيسي في جمع مادتها، وهو الشيخ إبراهيم عبد الفتاح، أحد فناني هذه المهنة - صناعة آلات الغاب - وممارسيها. وتضيف الباحثة قولها: «... وأمام ما لمستته من قدرات شخصية تميز هذا الرجل كراوى على درجة عالية من الفهم والقدرة على التواصل، فقد أثرت أن أنقل لكم أجزاء من روايته، كما سجلتها منه دون تدخل .. يتحدث فيها عن تعلمه لهذه الحرفة، وغوايته لها، والخامات والأدوات التي يستخدمها، والأنواع التي يقوم بصنعها، ثم رؤيته الخاصة لما آلت إليه أحوال المهنة في الوقت الحالي».

ثم تنقل الباحثة بعد ذلك إلى عملية التوثيق المتحفى لبعض الآلات التي صنعها الراوى الشيخ إبراهيم عبد الفتاح، وهي تمثل جانباً من مقتنيات متحف كفر الشرفاء تحت اسم: أدوات الترفيه واللعب، وقد التزمت السيدة وداد حامد بالمنهج المتبع في توثيق، وتصنيف جميع المقتنيات الموجودة بالمتحف، وهو المنهج الوظيفي.

ونقدم في هذا العرض نموذجاً لإحدى الآلات التي تم توثيقها:

القرمة: قطعة رقم ١٣٧.

الوظيفة: تستخدم للعزف في المناسبات الاحتفالية.. كالأفراح والمولد... وتصاحبها الطبله.

الخامات: نبات الغاب البلدي - خيط سميك مدهون بالشمع.

الوصف: أداة مكونة من قصبين من الغاب. الأولى بها ستة ثقوب متساوية، وهي التي يؤدى عليها اللحن الأساسى، وإلى جانبها تشد قصبه أخرى بنفس طولها. هناك أيضاً



قطعتان أقل حجماً يضافان إلى هاتين القصبتين من أعلى اللقم، كما يوجد قطعتان صغيرتان - فى كل منهما شق طولى (البالوص)، وتضم القصبتان، كما تضم اللقم معاً بواسطة لفات عديدة من خيط سميك مدهون بالشمع.. ويتصل الخيط المشدود بين القصبتين الأساسيتين من الخلف بخيطين تربط إليهما البواليص، بحيث تظل هذه القطع معلقة بالآلة عند فصلها عنها.

طول الآلة: ٣٥ سم.

المصدر: قرية مسجد وصيف - محافظة الغربية.

### إشكاليات ومحاور نقدية:

وفى الإطار النقدى يقدم الدكتور فتحى الخميسى بعض الإشكاليات الموجودة على الساحة الفنية، والمرتبطة بالموسيقى الشعبية بصفة عامة فيعرض فى دراسة، عنوانها «الفن الشعبى: بعض المشكلات» ومنها أن «فننا الشعبى يعاني من انحسار شديد، سواء فى دائرة تأثيره وانتشاره الآن، أو فى داخل حقل المؤدين الشعبين أنفسهم».. ويتساءل الدكتور الخميسى: أين السيرة الشعبية؟ هل تبقى منها الكثير؟ أين الزناتية والعنترية وغيرهم.. وهل تبقى من الموالم الشعبى إلا أجزاء؟ إننا نجمع ما تبقى من التراث بحزن شديد.. ويرى الباحث أن الفنون المعاصرة تحتاج إلى قوة دفع من المثقفين ورجال النظرية الموسيقية، ومن ثم فإن معهداً مثل معهد الفنون الشعبية بالقاهرة ينقصه قسم عملى للعزف والغناء الشعبى وممارسة أداء الملاحم والسير.. إلخ. وإقامة الدراسة العلمية التطبيقية للموسيقى الشعبية سوف تحقق - لا شك - نوعاً من الوحدة بين النظرية والممارسة الفعلية.

ويشير الدكتور فتحى الخميسى إلى «أننا نكتب أبحاثاً عن التفاصيل فى صناعة الناي أو الربابة، وشكل المزمار، وكيفية الإمساك بالقوس، أو أسماء الملاوى، ونبحر فى تلك الأبحاث ولا ننتبه كثيراً للقضايا الكلية؛ القضايا العامة للفن الشعبى تطوره ومشاكل هذا الفن العامة، فالقالب الشعبى، فى حاجة إلى مشاركة المؤلف المحترف (الدارس).. فى حاجة إلى معالجة المعاهد العلمية.. فى حاجة إلى تبني المدن له. فهو ليس مجرد مادة للجمع والفحص والتصوير.. ليس مجرد مادة للمراقبة فقط، وإنما يتطلب الدخول فوراً إلى قلبه.

ويدعو الباحث فى النهاية إلى إقامة ورشة لصناعة الآلات الشعبية فى القاهرة، بحيث تشرف عليها لجنة علمية هدفها دراسة مقاييس ومعايير صناعة الآلات الشعبية، وضبط مسافات الأنغام الشعبية وقياسها رياضياً. كما يدعو إلى إقامة دورات دراسية للفن الشعبى فى عمق الريف.

أما الباحث محمد شبانة فقد تقدم بدراسة عنوانها «محاور تود المحاور». وتهدف هذه الورقة إلى الدعوة بشكل أساسى إلى إثارة الحوار بشكل علمى، جاد ومثمر، حول موضوعات تختص بها الماثورات الشعبية بصفة عامة، والماثور الموسيقى بصفة خاصة، وتشكل محاور أساسية فى دراسته، وهذه المحاور هى: الأداء - المؤدى - الآلات - الاستلهم - النقد - المتلقى. ويرى الباحث فى جزئية «الأداء» أنه ليست هناك موسيقى جيدة أو رديئة.. فقط هناك موسيقى أو لا موسيقى؟. إذ إن الأمر يتوقف على قدرة العازف - وهو ذاته المبدع - على العزف.. ومن الأهمية بمكان أن ندعو، وبجدية وإخلاص، إلى تبني المواهب الفذة فى مجالات العزف والغناء الشعبى. ولا نتركها توظف من قبل من أراد من استوديوهات التسجيل التى تستقطب هذه المواهب بالإغراء المادى.. ويقودنا الحديث عن المؤدى إلى الحديث عن الآلة، حيث يدعو الأستاذ شبانة إلى الاهتمام بدراسة الآلات الشعبية جمعاً وتصنيفاً.

ويرى الباحث أن تجارب استلهم الموسيقى الشعبية المصرية قد استوعبت الشكل الغربى؛ لذا فمن الضرورى الانتباه إلى أهمية تقديم أعمال جديدة تستلهم الموسيقى الشعبية المصرية شكلاً وموضوعاً.. قلباً وقالباً كما يغيب أيضاً النقد بمعناه الصحيح والجاد، وهو ما يمثل أحد مشاكلنا الحقيقية التى لا بد من مواجهتها. أما بالنسبة إلى التلقى، فيرى الأستاذ محمد شبانة «أن المتلقى يلعب دوراً واضحاً فى العملية الإبداعية، وهو ما يعرفه ويلاحظه دارسو الفولكلور؛ إذ يكون التلقى فى الفنون الشعبية تلقياً إيجابياً يضيف على المادة المؤداة شرعيتها، ويرسخ لها إذا نالت رضاه، وعبرت عن احتياجاته الوجدانية والفكرية، وتلاقحت مع إطاره القيمى وعاداته وتقاليده.

\* \* \*

وفى اليوم الختامى للمهرجان القى الدكتور صلاح الراوى مقرر الندوات بياناً ضم مجموعة التوصيات التى أقرتها اللجنة العلمية للمؤتمر، التى تتحدد فى الآتى:

أولاً: بذل كل الجهود واتخاذ كافة التدابير التي من شأنها أن تحمي تراثنا ومآثورنا الشعبى المصرى والعربى من كل محاولات الاختراق والتشويه والتزييف التى تستهدف ثقافتنا الشعبية بوصفها جوهر هذه الأمة.

ثانياً: المبادرة الى جمع وتوثيق وحفظ ودراسة المآثورات الشعبية فى محافظة سيناء (الشمالية والجنوبية)، لما تمثله هذه المآثورات من أهمية بالغة فى الحفاظ على الخصائص الوطنية والقومية لهذه المنطقة، التى تشهد نهضة عمرانية واجتماعية واضحة.

ثالثاً: الاستمرار فى بذل الجهود العلمية الراسخة سعياً إلى تحقيق المزيد من اكتشاف إمكانات ثقافتنا الشعبية بمختلف أجناسها وأنواعها، مع إيلاء اهتمام خاص لجمع وتوثيق وتحليل تراثنا ومآثورنا الموسيقى الغنائى الشعبى.

رابعاً: الاستمرار فى دعم وتطوير الأداء فى مشروع أطلس الفولكلور المصرى، بوصفه واحداً من أهم المشروعات العلمية والثقافية التى تتصدى الهيئة العامة لقصور الثقافة لمسئولية القيام بها، ولما يمكن أن يؤديه أطلس الفولكلور من مهام جليلة فى مجال جمع وتوثيق وعرض الآلات الموسيقية وفنونها، وفق طبيعة انتشارها على خريطة مصر.

خامساً: المبادرة إلى إجراء الدراسات التحليلية الدقيقة فى مجال الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ومثيلاتها العربية، وإيجاد صيغة فعالة للتعاون العلمى على المستوى القومى فى هذا المجال، وصولاً إلى اكتشاف محددات الوحدة فى سياق التنوع.

سادساً: بذل جهود علمية حقيقية فى مجال تحديد وضبط المصطلحات العلمية والفنية فى مجال الموسيقى

الشعبية المصرية، وتبادل نتائج هذه الجهود مع المؤسسات العربية المختصة، وصولاً إلى توحيد المصطلح العربى.

سابعاً: سرعة البدء فى تنفيذ مشروع إنشاء متاحف نوعية متخصصة للآلات الموسيقية الشعبية، بحيث تمثل نواة حقيقية للدراسات الإثنوموسيقولوجية (علم دراسة موسيقى الشعوب)، على أن يبدأ المشروع بإنشاء متحف للآلات الغاب بمدينة العريش التى اقيم بها مهرجان الغاب وندوته العلمية.

ثامناً: الاستمرار فى دعم فرق الآلات الشعبية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ورعاية المبدعين من عازفى هذه الآلات، والتوسع فى إنشاء هذه الفرق.

تاسعاً: العناية بنشر بحوث الموسيقى الشعبية ضمن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، على النحو الذى يتيح نشر الوعى العلمى والثقافى بقيمة هذا النوع الثرى من أنواع الفنون الشعبية، وبما يتيح التبادل العلمى مع الهيئات والمؤسسات النظرية محلياً وعربياً ودولياً. ويمكن البدء بنشر دراسات هذه الندوة العلمية فضلاً عن الندوتين السابقتين: (آلة السمسمة - آلة الريابة).

عاشرأ: العمل على إبراز الآلات الموسيقية الشعبية وفنونها، بحيث تحتل موقعها المتميز فى برامجنا السموعة والمرئية، فضلاً عن تأكيد مشاركتها فى الاحتفالات الوطنية والقومية وفى المهرجانات الدولية.

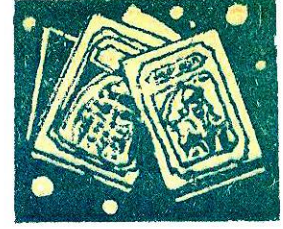
حادى عشر: العمل على إدراج مادة الآلات الموسيقية الشعبية وفنونها ضمن مواد الدراسة بالمؤسسات التعليمية المختلفة، وفى مقدمتها الكليات والمعاهد المتخصصة.







# مكتبة الفنون الشعبية



## بين التاريخ والفولكلور

عرض : د. أحمد إبراهيم الهوارى

تأليف دكتور: قاسم عبده قاسم

عين للدراسات والبحوث الإنسانية ١٩٩٣

يثير من تساؤلات، إذن هو منهج يقوم على «ثقافة الأسئلة».. فكل شيء قابل لإعادة النظر، ويترتب على هذا المنهج اختلاف فى المنهج والإجراءات.

من هنا تأتى القيمة المنهجية لهذا الكتاب، عندما يخترق صاحبه المنهج السائد فى التاريخ، باعتماده الموروثات الشعبية رافداً من الروافد التى ينبغى على المؤرخ أن يضعها فى سياقها الحق من منظومة العلوم الإنسانية، والتى يرأب بها صدع الوثيقة وما بها من فجوات تاهت فى غياهب الماضى، وبقيت هناك فى صيانة الحس الشعبى. إن المؤرخ بهذا الصنيع يعيد نضارة الحدث التاريخى بارتكازه على معين الموروث الشعبى.

ويتفق الدكتور قاسم على أن أركان المنظومة التاريخية «الإنسان - الزمان - المكان» قاسم مشترك بين التاريخ والأدب، ثم تنزع من بعد نحو «الموضوعية» فى التاريخ بقدر ما تقترب، بل تصدر عن «الذاتية» فى الأدب فضلاً عما يتحلى به من دقة العالم، بما يمتلك من أدوات المنهج العلمى الصارم، ورهافة حس الفنان، مما يتيح له أن ينطلق بخياله الخالق، فى فضاء النص أو الوثيقة التاريخية، والموروثات الشعبية.

إلى أى مدى تسهم «الموروثات الشعبية» فى تفسير المادة التاريخية؟

وما مدى وعى المؤرخ بالسياق التاريخى لهذه الموروثات الشعبية، ودورها فى تأويل الحدث التاريخى الاجتماعى الاقتصادى؟

هذا هو بعض مما يثير هذا الكتاب من تساؤلات تنثال فى ذهن القارئ بعد أن يفرغ من قراءة كتاب «بين التاريخ والفولكلور» للدكتور قاسم عبده قاسم، والذى يقيم حواراً مع الأفكار الأساسية التى يثيرها فى محاولة لتقديم قراءة للكتاب.

وتتراءى أصالة المؤلف فى محاولته المنهجية أن يبنى بجانبه عن المنهج السائد لدى المؤرخين من حيث اعتمادهم «الوثيقة المكتوبة» الرسمية بما هى السند الشرعى الأصيل فى تحليلهم للحدث التاريخى. ويتسق هذا النظام، أو قل المنهج، مع الهيكل السائد للثقافة العربية وهى أنها ثقافة ترتكز إلى «ثقافة الأجوبة». وفى ظل هذا الهيكل يكون كل شيء مُعداً سلفاً، وجاهزاً، ومرتباً، ومنسقاً، ومتواتراً، بينما يقف على ضفاف المنهج الآخر، منهج لا يقنع بالأجوبة بقدر ما

ثم إنه حريص على إقامة جسر معرفي بين الأدب والتاريخ، والرواية التاريخية، والفولكلور والتاريخ. وهو بكل هذا التراكم المعرفي وحرفية الكتابة التاريخية الأدبية يقوم بهذه المغامرة، ولا أقول المخاطرة، فيغوص في بحار الموروث الشعبي ليعود من رحلته، مثل سلفه السنديباد، محملاً بالكثوز والنفائس.

إن يهتم هذا الكتاب بدراسة العلاقة بين الدراسة التاريخية والموروثات الشعبية. ومن خلال الدراسة التطبيقية يحاول المؤلف أن يلقي الضوء على جوانب تلك العلاقة، في محاولة لتطوير منهج البحث التاريخي، لا سيما في مجال دراسات التاريخ الاجتماعي، ومن ناحية أخرى، يحاول جذب اهتمام الباحثين في مجال الدراسات الشعبية إلى الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التي يهتمون بدراستها. في مناهج أو مصادر البحث التاريخي.

تعد الوثيقة المكتوبة عماد البحث في الدراسة التاريخية وإذا كان التاريخ هو ذاكرة الأمة وعقلها، فمن المؤكد أن الموروثات الشعبية هي التجليات الوجدانية للأمة. والاتفات إلى وجود علاقة بين الموروثات الشعبية وبين التاريخ هي عودة لمنابع المعرفة التاريخية للإنسان. ففي البدء ولد التاريخ من ضلع الأسطورة، ثم أخذ يستقل بمناهجه في البحث لكن بقيت رواسب شعبية على ضفاف مناهج البحث التاريخي. ومعنى هذا، أن النظرة العلمية لفكرة التاريخ تفرض على الباحث أن يتسلح بتكامل الرؤية لتجليات المعرفة الإنسانية، في محاولة لرصد وعي الإنسان بذاته، وبالمجتمع، وبالكون.

#### الأسطورة/ التاريخ/ الفولكلور:

إن الأسطورة تعبير عن وعي الجماعة بذاتها وإدراكها لهويتها، كما أنها تعكس البناء الاجتماعي للحياة، وعلاقة هذه الحياة بعالم الآلهة والقوى الغيبية. في تلك المرحلة، اختلطت محاولات الإنسان لتسجيل تاريخه بالصياغة الأسطورية. واتسم التراث الإنساني الباكر، في مجال الكتابة التاريخية، بهذا الخلط المثير بين فعل الإنسان ومشية القوى الغيبية.

وجاءت الكتابات التاريخية الأولى عبارة عن تاريخ حكومات الآلهة، أو أشباه الآلهة. ولم يكن التاريخ قد نزل من عليائه ليسجل قصة الإنسان في الكون وسعيه لبناء الحضارة. وهنا نجد الأسطورة تحكم التاريخ، لأن الأسطورة كانت في ذلك الزمان حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة أو أشباه الآلهة.

وكان طبيعياً أن تنزل الأسطورة أيضاً من سماء الآلهة إلى أرض البشر، وظلت رموزها وشروطها الفنية تحكم النظرة إلى الماضي الإنساني. وقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر، فمنهم من يعتبر أن الأساطير «تسجيل تاريخي» للأحداث الجارية عبر ماضي الجماعات الإنسانية والشعوب، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الأسطورة تمثل تاريخاً قديماً متوارثاً تناقلته الأجيال المتعاقبة بالتلقين الشفاهي.

ويرى المؤلف أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله، وإنما تحمل «نواة تاريخية». وتحمل هذه النواة التاريخية، في الغالب، تراكمات تعبر عن وجدان الجماعة التي أنتجتها، كما أنها تعبير عن الذات أو الهوية. وتحمل تصوراً نفسياً تعويضياً لصالح الجماعة أكثر منها تجسيداً للواقع التاريخي. ولا يعني هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد. وإنما هي ترجمة لملاحظات واقعية، ورصد لحوادث جارية في إطار فني يخدم الأهداف الثقافية الاجتماعية التي يتوق المجتمع لتحقيقها من خلال أساطيره. وعن طريق الأسطورة، ومن خلالها، تعرفنا على تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة التي تعود إلى أزمان سحيقة تسبق «التاريخ المكتوب».

كان تطور المعرفة التاريخية موازياً لتطور البشرية ذاتها. وعندما انتقل الفكر الإنساني من تبرير الخضوع للحكام باعتبارهم آلهة، أو ممثلين عن الآلهة، وبدأت فكرة الملك الذي يملك ويحكم البشر ويتحكم في مصائرهم.. في هذه المرحلة من مراحل تطور البشرية، كان التاريخ مرادفاً لسير الحكام، ملوكاً وأمراء وأباطرة، يسجل حركة الملوك وتصرفاتهم، ويسعى في ركبهم إلى ميادين القتال، وكان طبيعياً أن يكون التاريخ ربيب القصور، كما كان طبيعياً أن يكون غالبية المؤرخين دعاة في خدمة الحكام، وأن تكون كتاباتهم في الغالب دعاية وتبريراً لسلوك الملوك والسلاطين، في حين أن الرعية، صنّاع التاريخ غائبون عن صفحات تلك التسجيلات الرسمية. وللمؤرخ أبي الجحاسن عبارة تكتسب دلالتها في سياق ما تعرض له، بقوله عن أحد الأفراد: «وقد أضربنا عن شرح ما حدث له لأنه لم يكن من أعيان الناس لتشكر أفعاله أو تدم». (حوادث الدهور ج2/ ٢٤٤).

وهكذا ينسب عصر بعينه إلى فرد دون الالتفات إلى القوة الحقيقية للشعب، الناس في حياتهم الاجتماعية، ونشاطهم اليومي باعتبارهم القوة التي تحرك تاريخ البشرية. في القرن التاسع عشر بدأ في أوروبا الاهتمام بدراسة التاريخ الاجتماعي والاقتصادي، أي دراسة تاريخ الشعوب



في حياتها الاجتماعية والاقتصادية وجاء ذلك مواكباً للتغييرات التي طرأت على الفكر السياسي، والتي تبلورت في الاتجاهات الديمقراطية والاشتراكية التي لم تلبث أن انتشرت في سائر أنحاء العالم.

وبدت تجليات تغيير هذه النظرة في الأدب والفن؛ إذ طرأ تحول على صورة البطل في الرواية التي كانت تصويراً فنياً لرحلة نجاح فرد، بطولة فرد، فتحوّلت عن تصوير حياة شخص متميزين إلى تصوير بطولة الإنسان العادي. المدرسة التقليدية في دراسة التاريخ.

إن التاريخ، كما ندرسه وفق المناهج السائدة في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعتمد على شهادات جزئية سواء كتبها المؤرخون المعاصرون أو حملتها السجلات والوثائق، أو غيرها من مصادر المعرفة التاريخية.

ويعتمد دارسو التاريخ على هذه الشهادات التاريخية الجزئية ذات البعدين: الزماني والمكاني في محاولة إعادة تركيب الظاهرة التاريخية تركيباً سيفسائياً وفق منهج استردادي. وقد كان هذا هو المنهج السائد الذي ساد مدرسة «برانكه» وتلاميذه أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين.

وما يزال كثير من المؤرخين اليوم يقدسون الوثائق وشهادات المؤرخين المعاصرين، وما تنطق به المصادر التاريخية التقليدية باعتبارها الحقيقة التاريخية. ويرى المؤلف أن هذه المصادر، رغم أهميتها، فهي غير كافية في تقديم الحقيقة التاريخية كاملة غير منقوصة.

أما «الموروث الشعبي» فيقدم لنا رؤية جمعية للحقيقة التاريخية، لأن الجماعة في رؤيتها للحدث التاريخي، تفوز فوق التفاصيل وعلاقات الزمان والمكان. وتحرص على رسم صورة شاملة للحدث التاريخي، وما يحفل من رموز، كما أنها تحرص على بلورة موقفها من الحدث. وهذه الصورة الشعبية غالباً ما تحمل وعي الجماعة بذاتها، كما تحمل طيات أحداثها الخيالية كثيراً من المضامين التاريخية.

من هنا تأتي أهمية اعتماد المؤرخ على «الموروث الشعبي» إلى جانب المصادر التقليدية. ذلك أن المزاوجة بين هذين النوعين من المصادر يساعد المؤرخ على استيعاب الظاهرة التاريخية ورسم صورة كلية شاملة لها. ويذكر د. عبد الحميد يونس أن أحد المؤرخين المحدثين أنكر هذه السيرة الشعبية (سيرة الظاهر بيبرس) والتي ترسم الظاهر بيبرس

كما يحب الشعب أن يكون البطل الجسم المُثَلَّ، المحقق للترغبات، ورأها لا يمكن أن تصلح وثيقة من وثائق التاريخ. (الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، عدد ٣، ص ٥).

هذا الموقف المناوئ لهذا الحقل المعرفي من قبل كثرة المؤرخين هو ما يحرص عليه مؤلفنا؛ الالتفات إلى دوره في تكامل الصورة التي كانت، بنض أصحابها وصناعها.

في نظرية القراءة: الموروث الشعبي/ القراءة الشعبية للتاريخ:

يتميز الموروث الشعبي بأنه يحمل «نواة تاريخية» إذ إنه يحمل تفسيرات لأحداث تاريخية، ويحكي عن أبطال تاريخيين. ويتم ذلك بأسلوب مثقل بالخيال والرموز الشعبية التي تخدم الأغراض والغايات الاجتماعية/ الثقافية للجماعة.

ويمكن أن نصف الموروث الشعبي بأنه نوع من القراءة الشعبية للتاريخ «وهو ما يعني أن الموروث الشعبي يعكس رؤية الجماعة لتاريخها بغض النظر عن التفاصيل التي تتعلق بالزمان أو المكان أو الأفراد في القصة التاريخية. وإذا كان التاريخ قد اعتبر زمناً طويلاً بمثابة المرادف لسير الحكام والقادة وأبناء السياسة والحرب، فإن التطور السياسي والاجتماعي أدى إلى الاعتراف بحق الشعوب في إدارة شئونها مما دفع إلى الاهتمام بالجوانب المختلفة من نشاط الشعوب في مجالات الاقتصاد والاجتماع والثقافة والفن والنظم الدستورية، وكان للتاريخ نصيبه من هذا الاهتمام.

ويتضمن «الموروث الشعبي» الإبداعات التراثية للشعوب، سواء كانت بدائية أو متحضرة، ويتضمن كل ما تم إنجازه عن طريق استخدام الأصوات والكلمات في أشكال غنائية شعرية أو نثرية، متضمنة المعتقدات الشعبية أو الخرافات والعادات والتقاليد والرقصات والتمثيلات. من خلال ذلك مجتمعاً، يحمل الموروث الشعبي رؤية الشعوب لأصولها ولأحداث تاريخها وإبطال هذا التاريخ، كما يحمل تفسيرات للمظاهر الطبيعية، في البيئة التي كانت مسرحاً للنشاط الحضاري عبر التاريخ.

ويحمل «الموروث الشعبي» التاريخ الشفاهي الذي يعني بالحاجات الاجتماعية/ الثقافية للجماعة، كما يحقق بعض الصياغات النفسية الترميزية للحوادث التاريخية وأبطالها. ويتم هذا بشكل يجمع بين البساطة والتلقائية التي تميز الإبداع الشعبي عادة.

لم تعد - إنن - الحوليات والمدونات التاريخية والوثائق والآثار هي المصادر المحترمة، والوحيدة المعترف بها في عيون المؤرخين، وإنما صارت القراءة الشعبية للتاريخ، أي رؤية الشعوب لتاريخها وتفسيرها له من أهم مصادر المؤرخين المشتغلين في مجال دراسات التاريخ الاجتماعي. وصار «الموروث الشعبي» بكافة أجناسه، القولية والشكلية، مادة لها قيمتها العملية لدى دارس التاريخ الاجتماعي.

وتكمن أهمية هذا النوع من التفسير الشعبي للتاريخ، أو الرؤية الشعبية للتاريخ، في أنه بمثابة مرآة فتعرف من خلالها على رؤية الناس أو الأفراد العاديين لما يدور في مجتمعاتهم. وهذه الرؤية لها أهميتها في إعادة قراءة تفسيرات المؤرخين الذين ظلوا زمناً طويلاً يتجاهلون نتاج العامة وينظرون إليه بروح من التعالي والتجاهل. إن التراث الشعبي، الذي هو جملة التراث غير المسجل للشعب، كما يتجلى في القصص الشعبية، والعادات والمعتقدات والسحر والطقوس، هو موضوع علم الفولكلور.

ومجال علم الفولكلور إعادة بناء التاريخ الروحي للإنسان، ليس من خلال أعمال الشعراء والفنانين والمفكرين البارزة، ولكن كما مثلتها أصوات الناس والرواة. وفي هذا يعكف الباحثون على مادة تاريخية، إلى حد ما، وهي المادة التي تعكس الأساليب الشعبية المتعارضة مع أساليب المتعلمين والفنانين وأساليب التفكير المدربة تدريباً علمياً. ومن هذه الناحية نجد أن مجال علم الفولكلور يتطابق مع مجال الدراسات التاريخية التي تهتم بتطور المجتمع وإعادة بناء «التاريخ الروحي للإنسان» من خلال فحص إبداعاته الثقافية، وهو ما يجعل الباحث يعكف على دراسة الموروث الشعبي بداية بالأسطورة وانتهاءً بالشعر الشعبي مروراً بالسيرة والملحمة والحكاية الشعبية.

#### الثقافة الشفاهية:

إن الراوي في السير أو الحكايات الشعبية يخاطب جمهوره بما يحب أن يسمع، وبمصطلحات يفهمها، في إطار من القيم والأخلاقيات التي يعتنقها الجمهور المتلقي ويلتزم بها. ومن ناحية أخرى نجد السيرة الشعبية تختار «شخصية تاريخية» وتعيد صياغتها في إطار شعبي يلبي حاجة الجماعة ويفسر التاريخ لصالح الناس، صناع التاريخ الحقيقيين، ولأن معرفة التاريخ ضرورة لاية جماعة، فهو بمثابة ذاكرة للامة، تجد الشعوب فيه سنداً لوجودها، وإدراكاً لهويتها، وتحقيقاً لذاتها، فإن الشعوب تنقل تاريخها

من جيل إلى جيل بشكل تلقائي بسيط من خلال موروثاتها الشعبية. وغالباً ما يكون هذا التاريخ محملاً بكثير من الخيال الذي يكشف عن كيفية القراءة الشعبية لأحداث التاريخ، وهي قراءة نفسية تعويضية لصالح الجماعة الإنسانية التي تحرص على تحقيق وجودها من خلال صياغة تاريخها وفق ما يترامى لها من حلم يرنو أن يكون واقعاً متحققاً؛ فسيرة الظاهر بيبرس صورته في صورة البطل، كما ينبغي أن يكون في أذهان الناس وقتذاك، ومن ثم فقد جعلت السيرة، بيبرس «المخلص» ينتظره الناس بصبر نافذ، فيرفع عن كواهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العدو، ويزرع الأمر بينهم بالقسط، تسبقه الإرهاصات المنبئة بظهوره. وما كان أبرع أصحاب السيرة في تفسيرهم لقب «الظاهر» الذي تلقب به بيبرس على لسان الملك الصالح أيوب «أظهر يا ظاهر» أي إنه الولي المنتظر في الوقت والمكان المعينين، وإن فقد جعلته السيرة ولياً يأتي بالعجائب والخوارق «عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي/ ٨٨، ٨٩»

وإذا قارنا بين صورته في السيرة الشعبية - الظاهر بيبرس - وصورته في المصادر التاريخية الرسمية تبين لنا مدى مغايرتها للتصور الشعبي (راجع سعيد عاشور، الظاهر بيبرس، ١٩٦٣، أعلام العرب، صفحات ٥، ٦، ٨، وما يليها)

ليس هذا فحسب، فالتأمل في حكايات ألف ليلة وليلة، أو السيرة الهلالية، أو على الزبيق، يجد دليلاً على صحة هذا القول .

وتكمن أهمية هذه المواد التراثية الشعبية بالنسبة إلى المؤرخ في أنها تعتبر مادة هامة من بين المصادر التي تساعد على تفسير الظواهر التاريخية وفهمها، كما أنها تحمل ما يمكن أن نسميه - فيما يرى المؤلف - البعد الثالث في الظاهرة التاريخية. فإذا كان التاريخ بمفهومه التقليدي والتعليمي يعتمد على دراسة حركة الإنسان في بعدها الراسي الصاعد، أي من حيث موقعها الزمني، وبعدها الأفقي الممتد أي من حيث موقعها المكاني، فإن الرؤية الشعبية تضيف بعداً ثالثاً يجسد الرؤية الوجدانية للتاريخ بحيث يضاف عليه طابعاً روحياً نفسياً يكسبه الصفة الكلية.

وبعد أن عرض المؤلف لأهمية العلاقة بين الموروث الشعبي والدراسات التاريخية من خلال بيان أهمية الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والشعر الشعبي في ميدان الدراسات التاريخية بشكل عام، يشير



النيل فى الاساطير العربية، والرؤية الشعبية للشخصيات التاريخية فى سيرة الظاهر بيبرس، وللحروب الصليبية فى الف ليلة.

إن هذا الكتاب «بين التاريخ والفولكلور» يقدم نموذجاً لنظرية القراءة.. قراءة قائمة على التساؤل وليس الأجوبة الجاهزة، «المعلبة» فى مناهج تقليدية عتيقة، فى محاولة لعقد أصرة بين حقول المعرفة الإنسانية بما يثرى وعى الإنسان بذاته وبتاريخه، الذى هو صانعه الحقيقى.

إلى أن تراثنا العربى الذى وصلنا من عصور التآلق الفكرى فى رحاب الحضارة العربية الإسلامية قد ضم كثيراً من الموروث الشعبى بين صفحات الكتب التاريخية والأدبية فضلاً عن الموسوعات ودوائر المعارف. ويعرض الكتاب لعدد من المصادر العربية التى تحوى مادة هامة من الموروث الشعبى.

ومن جانب آخر، قدم د. قاسم دراسات تطبيقية فى خطط المقرئى (الموروث الشعبى والدراسات التاريخية)، ونهر

